DIE MARIENDARSTELLUNGEN ALBRECHT DÜRERS AUS DER ZEIT VON...

Ludwig Lorenz



DIE MARIENDARSTELLUNGEN ALBRECHT DÜRERS AUS DER ZEIT VON 1485—1514.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

RUPRECHT-KARLS-UNIVERSITÄT ZU HEIDELBERG

VORGELEGT VON

LUDWIG LORENZ

AUS ERFURT.

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ

(HEITZ & MÜNDEL)

1904.

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN.

B. = Bartsch, le peintre-graveur.
P. = Passavant, le peintre-graveur.
L. = Reproduziert bei: Lippmann, Die Handzeichnungen Albrecht Dürers.
A. P. = Reproduziert in der Albertina-Publikation von Handzeichnungen alter Meister (Schönbrunner und Meder).

Vorbemerkung.

Diese Abhandlung umfaßt Einleitung und Kapitel 1—9 der gleichzeitig bei Heitz u. Mündel in Straßburg in erweitertem Umfange erscheinenden Arbeit: Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 55.*)

INHALT.

Einleitung.

Nicht in gleichem Sinn wie in der italienischen Renaissance ist die Madonnendarstellung für die Deutschen, deren leidenschaftliches religiöses Gefühl in dem Leben und Sterben Christi den wichtigsten Gegenstand bildnerischen Schaffens fand, zur künstlerischen Aufgabe geworden. Aber die Art der Verherrlichung, die auch sie der Jungfrau zuteil werden ließen, dürfte geeignet sein, uns schätzenswerte Beiträge für die Erkenntnis deutscher Eigenart zu geben. Wenn sich schon für einen auch nur oberflächlichen Blick als Unterschied zwischen der südlichen und der nördlichen Kunst ergibt, daß jene vor allem die hoheitsvolle, göttliche Erscheinung in der Madonna verherrlicht, diese aber das Hauptgewicht auf eine möglichst eindringliche Wiedergabe der menschlichen, mütterlichen Liebe legt, so dürfte eine nähere Betrachtung dazu dienen, das Besondere solcher Auffassung und die Beziehungen zwischen seelischem Leben und dessen Ausdrucksformen aufzuklären. Da sich nun in Albrecht Dürer der deutsche Nationalcharakter in seinen mannigfachsten Eigenschaften offenbart, so können wir gerade von seiner Kunst befriedigende Auskunft erwarten.

Mit Albrecht Dürers Madonnendarstellungen sollen sich die folgenden Betrachtungen beschäftigen. Ehe ich mich aber ihnen selber zuwende, scheint es erforderlich, einen Blick auf die Marienbilder der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts in Malerei und Kupferstich zu werfen. Wie es kam, daß die Kölner Meister mit ganz besonderer Vorliebe die Madonna behandelt haben, erklärt sich leicht. Entsprach dieser Vorwurf doch ihrer zarten und gefühlvollen Geistesart, die eher weiblich als männ-

lich, wie schon manchmal hervorgehoben wurde, eine gewisse Verwandtschaft mit der sienesischer Künstler aufweist. Wie diese zeigen sie einen Mangel an dramatischer Energie, welcher sie in ihren Passionsdarstellungen leicht in Uebertreibungen geraten läßt. In der Schilderung der Madonna aber kann sich ihr Wesen nach seinen Vorzügen hin völlig ausleben, und so finden wir, daß sie nicht nur dieses Thema aufs reichste entwickeln, sondern daß ihre Behandlung desselben auch auf die mittelrheinische, oberrheinische und augsburger Schule hinüberwirkt, während nur die fränkische hierin völlig unabhängig ihr gegenüber steht.

Unter den Kölner Malern ist der Begründer der Kunst des 15. Jahrhunderts der Meister der Madonna mit der Bohnenblüte. Dieser gab in seinen beiden Marienbildern (Köln, Museum, Nürnberg, Germ. Museum) das Vorbild für die folgenden Meister. Bei ihm hat Maria einen träumerisch weltfremden Zug, die Stirn ist überhoch und breit, das Haar wellig goldblond; die Augen, die zum Kinde herabschauen, verleihen der tiefreligiösen Empfindung des Meisters den herrlichsten Ausdruck. Keiner der späteren kölnischen Maler hat ihn hierin übertroffen, so sehr sie, rein als bildende Künstler betrachtet, über seine Kunst hinauskamen. Einer seiner unmittelbaren Schüler schuf das schöne Bild des hortus conclusus im städtischen Museum zu Frankfurt a. M., eine zwangslose Vereinigung von Engeln und Heiligen um die Madonna in einem frühlingsprangenden Garten.

Sein bedeutendster Nachfolger aber war Stefan Lochner. In einigen Bildern verleiht auch er der Jungfrau einen überirdischen Zug, zumeist aber versetzt er sie mitten in die Wirklichkeit hinein. Das Kölner Dombild bietet eine mit monumentalem Sinn erfüllte Darstellung der thronenden, von den Königen verehrten Gottesmutter. Im Altenburger Bilde sehen wir eine schlichte deutsche Frau, die mit inniger Liebe auf ihr Kind schaut. Wiederum in dem Bilde des Erzbischöflichen Seminars tritt uns eine hoheitsvolle Erscheinung entgegen, deren Augen von kindlicher Reinheit strahlen. Besonders anziehend aber zeigt sich die Kunst des Meisters in der bekannten Madonna in der Rosenlaube, die von zahlreichen musizierenden Engeln verehrt wird.

Lochners Nachfolger geraten allmählich unter flandrischen Einfluß. So der Meister der Verherrlichung Mariä, der in seinem Hauptbilde, nach dem er benannt wurde (Köln, Museum), ein Gemälde von großartiger Feierlichkeit gibt, das kompositionell von Memling beeinflußt, in den Typen einen Nachklang Lochnerscher Kunst offenbart. Etwa zur selben Zeit schuf der Meister des Marienlebens seine Bilder, in denen er die Madonna mitten in die bürgerliche Häuslichkeit hineinversetzt. Seine in den Typen an Rogier und Bouts erinnernden Gestalten sind nicht so frisch und unmittelbar empfunden wie die Lochners, doch hat er auf dem Berliner Bild der Maria im Himmelsgarten dessen Frauengestalten nicht ohne Glück nachgebildet.

Beeinflußt durch ihn erscheint der Meister der heiligen Sippe auch in der Auffassung der Maria. Er gibt in seinem Hauptgemälde (Köln, Museum) ein streng komponiertes Repräsentationsbild, dessen heilige Frauen als würdige Gestalten, in prächtige Kleidung gehüllt, erscheinen, aber an tieferer Beseelung fehlt es ihm ebensosehr wie seinem Zeitgenossen, dem Meister von St. Severin, der in einem bekannten Bilde des Kölner Museums sechs heilige Jungfrauen um die Himmelskönigin versammelt. Zahlreiche Engelgestalten erfüllen die Luft, und es eröffnet sich der Ausblick auf einen prächtigen Garten, der für den Mangel an Schönheitssinn in den einförmigen Typen entschädigen muß. Hinwiederum knüpft der Meister des hl. Bartholomäus in seiner Jugend an den Marientypus Schongauers an (Anbetung der Könige, Sigmaringen), während er in den späteren Bildern altkölnische Vorbilder benutzt, die er nach der Seite des Gezierten und Affektierten hin umbildet. Mit ihm schließt die kölnische Schule des 15. Jahrhunderts ab.

In der süddeutsch-schwäbischen waren die bedeutendsten Zeitgenossen Lochners: Lukas Moser und Konrad Witz. Wie der Meister des Tiefenbronner Altars die Jungfrau aufgefaßt hat, wissen wir nicht, Konrad Witz aber gibt in seinem Bilde der Genfer Galerie eine Darstellung der Madonna mit mehreren Heiligen im Innern einer Kirche, die in der Auffassung des Raumes und der Gewandung von Rogier beeinflußt erscheint, während der längliche Typus Marias völlig eigenartig

gebildet ist. Wichtiger als die Maler sind für die Gestaltung des Madonnenideals in dieser Schule, meine ich, die Kupferstecher gewesen: Meister E S vor allem, der wohl am Oberrhein ansässig war, hat zahlreiche Marienbilder geschaffen, die für die künftige Auffassung in Stich und Malerei sehr bedeutungsvoll wurden. Er gibt z. B., wohl im Anschluß an das erwähnte Bild des hortus conclusus in Frankfurt a. M., eine reizvolle Darstellung der Himmelskönigin mit Heiligen und musizierenden Engeln im Garten (P. II, 148). Der ovale Typus zeigt hier deutlich Beziehung zur kölnischen Schule. Auch findet sich bei ihm ein Stich, der die Madonna mit zwei Engeln im Zimmer zeigt. Dieser wurde für Holbein d. ä. von vorbildlicher Bedeutung.

Zwei andere Stecher sind von ihm abhängig: Schongauer, der Meister von Colmar, und der wohl am Mittelrhein ansässige Meister des Hausbuches. Schongauer gibt in seinen Stichen die jungfräuliche Zartheit und Reinheit Mariens mit ähnlichem Feingefühl wieder wie die Kölner, erscheint vielleicht auch ein wenig durch sie beeinflußt, sein Madonnentypus aber läßt sich am besten vielleicht als eine freie Umbildung des Rogierschen erklären. Inwiefern seine Stiche, besonders die Madonnen auf der Mondsichel und auf der Rasenbank, Dürer beeinflußten, davon wird später noch öfter die Rede sein. Beim Meister des Hausbuches finden sich die Mondsichelbilder (die wohl zuerst bei E S auftauchen) ebenfalls nicht selten (Lehrs 23, 24), auf einem anderen Blatte verherrlicht er die säugende, von sieben Engeln verehrte Madonna (Lehrs 25). Eins seiner schönsten Werke aber ist die heilige Familie beim Rosenstock (Lehrs 30). Hier kauert Joseph hinter der Rasenbank und spielt mit dem Kinde, das zu Füßen der Mutter zwischen ihren Knieen steht. Den Hintergrund bildet eine herrliche Seelandschaft. Bei diesem Meister zeigt Maria einen mehr rundlichen Typus als bei E S, die breite Stirn und das etwas kurze Untergesicht sind dafür charakteristisch. In der liebenswürdigen Schilderung idyllischen Behagens wetteifert er mit Schongauer.

Unter den schwäbischen Malern im letzten Drittel des Jahrhunderts ist nur Holbein d. ältere durch seine Marienbilder von Bedeutung gewesen. Er zeigt sich darin beeinflußt von E S und Schongauer. Seine beiden Bilder im Germanischen

Museum stellen die thronende Madonna dar, der Typus unterscheidet sich von demjenigen Schongauers durch das nach unten spitzer zulaufende Oval, ist ihm aber sonst sehr ähnlich, die schlank gebildeten Engel dagegen erinnern an E S, während die reizvolle Belebung des einen Bildes durch mehrere Vögel eine originale Erfindung Holbeins zu sein scheint. Charakteristisch für die schwäbischen Künstler im allgemeinen ist, daß bei ihnen nicht die feierlichen Repräsentationsbilder hervorstechen, wie bei den Kölnern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vielmehr lieben sie die schlichten, häuslichen Szenen mit wenigen Gestalten.

Die fränkischen Meister endlich haben sich zwar eingehender mit Passionsdarstellungen beschäftigt als mit unserm Thema; immerhin finden sich lehrreiche Beispiele unter den Werken jedes irgendwie bedeutenden Künstlers. Von Meister Berthold ist die Imhofsche Madonna in St. Lorenz zu nennen. Wie Thode in seiner «Geschichte der Nürnberger Malerschule» Seite 32 ausführt, ist der Charakter des Bildes ein italienischer (die Madonna erscheint als Halbfigur von vier Engeln getragen. Das Gewand ist über das Haupt herübergezogen). Zugleich aber ist es bezeichnend für den ernsten und strengen Geist, der die Nürnberger Schule beherrscht.

Sein Nachfolger, der Meister des Tucherschen Altars, nach Thode mit D. Pfennig identisch, schuf das Gemälde der Madonna als Himmelskönigin in der Klosterkirche zu Heilsbronn. Knieende Zisterziensermönche scharen sich unter den Mantel der Maria, die von zwei Engeln gekrönt wird.[1] Die hoheitsvollen Züge bringen den mächtigen Ernst der Gesinnung dieses Meisters vollendet zum Ausdruck. Hans Pleydenwurff, nicht unmittelbarer Schüler, aber würdiger Nachfolger des eben genannten Künstlers, gerät bereits unter flandrischen Einfluß. Seine größere Milde und Weichheit offenbart am gewinnendsten die «Verlobung der hl. Katharina» in der alten Münchener Pinakothek. Hier fesseln die zart mädchenhaften Züge der Jungfrau; wir erblicken die Auffassung bereits vor-

[1] Dieses Bild hat vielleicht Dürer vorgeschwebt, als er den Holzschnitt der «Madonna mit den Karthäusern» schuf.

gebildet, die sich in Dürers Madonnenstichen aus den Jahren 1518—20 kundtut. Die emsige und liebevolle Schilderung aller Einzelheiten in der Ausstattung des Wohngemachs wie der durch das Fenster hereinblickenden Dorflandschaft mutet dagegen als eine Vorahnung dessen an, was Dürer schon in seiner Frühzeit am Dresdener Altar so anmutig zu gestalten weiß.

Aus den Werken Michel Wolgemuts aber vermögen wir nicht zu erkennen, daß sein großer Schüler für die Auffassung des Marienideals etwas bei ihm gelernt haben könne. Seine «hl. Sippe» in der Marienkirche zu Zwickau beweist dies aufs deutlichste. Die freie und weiträumige Anordnung der kölnischen Sippenbilder ist hier nicht zu finden. Die Gruppierung erscheint vielmehr recht befangen und einförmig. Für die Madonna selber sind das übermäßig runde Oval, die ausdruckslos blickenden Augen charakteristisch. Sein Nachfolger Wilhelm Pleydenwurff hält sich in der Tafel des Peringsdörfer Altars, wo er Lukas die Madonna malend darstellt, eng an die Auffassung des Hans Pleydenwurff. Was für diesen gesagt wurde, gilt auch für ihn, nur daß sich hier eine noch weichere und zartere Empfindung ausspricht als bei dem älteren Meister.

Wie oben gezeigt, ist für die fränkischen Künstler, wenigstens die der Zeit vor dem Einfluß der flandrischen Kunst, eine herbere, strengere Auffassung wesentlich, von der lyrischen Weichheit der Kölner haben sie nichts. Der größte fränkische Künstler aber, Dürer, vereinigt in seiner umfassenden Persönlichkeit die Grundauffassungen beider Schulen, und auch die stille Beschaulichkeit, die den schwäbischen Meistern eigen ist, kehrt bei ihm nun gewissermaßen auf eine höhere Stufe erhoben wieder.

ERSTES KAPITEL.

Vor der Lehrzeit.

Der junge Dürer hatte im Alter von 13 Jahren voll naiver Zuversicht sich selbst zu konterfeien versucht und es war ihm, gewiß zu seiner großen Zufriedenheit, gelungen, wenigstens das Charakteristischste seiner Züge zu treffen. So gewann er den Mut, andere Aufgaben in Angriff zu nehmen und noch, bevor er zu Wolgemut in die Lehre kam, wagte er sich, soviel wir wissen, zum erstenmal an einen religiösen Stoff: die Madonna in der bekannten Federzeichnung des Berliner Kabinetts, die er selbst mit A d 1485 bezeichnete (L. 1). Unter einem prächtigen Thronhimmel sitzt die jugendliche Maria, die auf reichem Lockenhaar eine Krone trägt. Voll Verehrung sind zwei Engel zu beiden Seiten des Thrones erschienen, das Kind, auf welches sie ihre Blicke richten, mit Lauten- und Harfenspiel zu erfreuen. Jesus steht den Arm um den Hals der Mutter schlingend auf ihrem Schoße. Sie schaut den Kopf gedankenvoll zur Seite neigend auf ihr Kind nieder. — Von Dürerischem Wesen ist in dieser Zeichnung noch wenig zu erkennen; auch erschien die Komposition als zu reif, um von einem Knaben selbständig erfunden zu sein. Daher nahm man lange Zeit an, daß Dürer hier ein Gemälde oder einen Stich kopiert habe. Bereits Thausing (Dürer I, S. 58) hatte in der mächtigen Krone, die die Madonna trägt, eine Verwandtschaft mit Bildern der kölnischen Schule bemerkt. Ephrussi (Dürer et ses dessins, S. 4) wollte sogar in einem Gemälde der kölnischen Schule, welches sich früher mit der Zeichnung zusammen in der Sammlung

Hulot befunden habe, das direkte Vorbild für die nunmehr, wie gesagt, in Berlin aufbewahrte Zeichnung sehen. Janitschek nimmt ebenfalls in seiner «Geschichte der deutschen Malerei» S. 326 ein niederrheinisches Vorbild an. Thode aber (Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml. Band X, S. 5) weist die Ephrussische Annahme als irrig zurück, er findet die Aehnlichkeit mit dem Bilde der Sammlung Hulot sehr geringfügig und ist mit Robert Vischer der Ansicht, daß ein uns unbekannter Stich des Meisters E S dem jungen Dürer vorgelegen haben könne. Jedenfalls haben Thode und Vischer Recht, wenn sie auf E S hindeuten.

Die beiden Engel der Zeichnung weisen in Stellung und Bewegung starke Beziehungen auf zu den Engeln des E S-schen «hortus conclusus» (P. II, 148) auf. Namentlich ist die Greifbewegung des harfenden Engels zu beachten. Durch den Typus der Madonna fühlt man sich freilich wenig an E S erinnert; wohl findet sich das spitze Kinn und die schmale lange Nase auch bei diesem Stecher, doch fehlt der Dürerschen Madonna die ausgeprägt runde Wangenlinie, die für E S-sche Madonnen charakteristisch ist. Wie schon Thausing a. a. O. angedeutet hatte, hegte dann auch Thode die Meinung, daß in dem Madonnentypus etwas an Wolgemut erinnere. Gewiß ist jedem, der dessen Marienbilder kennt, die übermäßig breite und hohe, etwas unlebendig gezeichnete Stirn, wie sie auch unsere Zeichnung gibt, etwas Wohlbekanntes; das spitz zulaufende Untergesicht dagegen findet sich in Wolgemuts Köpfen nicht, bei ihm treffen wir immer eine fast übertriebene Rundung der Wangen. Vollends der Blick der tief gesenkten Augen scheint mir vielmehr die Erinnerung an das träumerische Wesen kölnischer Marien wachzurufen. Auch möchte ich ferner darauf hinweisen, daß der harfende Engel mit dem runden Kindergesicht rechts, das so gar nichts mit einem E S-schen Engelantlitz gemein hat, stark an Lochners Engel gemahnt, man beachte die sehr breite Wangenlinie, die Zeichnung der Augen, den Blick voll kindlicher Naivität. Die Kompositionsidee dagegen: Maria thronend mit zwei großen Engeln zur Seite, die übrigens auch sonst, ganz besonders aus Memlings Bildern bekannt ist, hat Dürer vielleicht von E S entlehnt. Dieser gibt in seinem Stich (B. VI, 15, 32)

zwei große schlanke Engel neben einer allerdings hier nicht sitzenden, sondern vor dem Thron stehenden Maria. Wenn ich nun alles bisher betrachtete überblicke, so ist es mir am wahrscheinlichsten, daß Dürer in seiner Zeichnung entweder eine sehr freie Umbildung eines uns unbekannten Stiches von Meister E S gegeben hat oder daß er die Motive zweier Stiche des Meisters, etwa des hortus conclusus und des eben erwähnten Blattes B. VI, 15, 32 kombinierte, dabei aber Reminiszenzen an etwa von ihm gesehene kölnische Bilder namentlich in dem Engel zur Rechten geschickt verwertete. Sein eigenes Verdienst aber bei diesem allerdings noch unselbständigen Werke besteht darin, daß er trotz mannigfacher Anlehnungen doch einen einheitlichen Gesamteindruck erreichte. Ja der Engel zur Linken mit dem zart gebildeten Lockenhaar und dem sanften Blick läßt nach meiner Empfindung schon ahnen, daß hier ein wenn auch noch unerfahrener Künstler, sein eigenes Leben zu verkörpern sucht. Und schließlich ist jeder Federzug des Blattes bereits mit der ganzen Liebe gezeichnet, die ihn später erfüllte.

ZWEITES KAPITEL.

Unter Schongauers Einfluß.

Im Jahre 1486 kam Dürer zu Wohlgemut in die Lehre. Aus der Zeit des Aufenthaltes bei diesem sind uns keine Mariendarstellungen bekannt. Die einzigen Werke aber, die sich aus jenen Jahren (1486—90) erhalten haben, die Federzeichnungen der drei Landsknechte (Kupferstichkabinett Berlin, L. 2) und des Reiterzuges (Kupferstichkabinett Bremen, L. 100) beweisen deutlich, daß er sich von Wohlgemut wenig beeinflussen ließ. Denn Dürer lehnt sich hier ganz augenscheinlich an gewisse Genrestiche des Meisters des Hausbuches an. Zugleich aber zeigt sich, wie Thode a. a. O. nachweist, eine gewisse Beziehung zu Schongauer. Dieser Künstler wird dann in den Jahren 1490—95 für Dürers Mariendarstellungen von maßgebender Bedeutung. Seine Stiche waren dem jungen Albrecht früh bekannt geworden. Das beweist eine noch vor der Lehrzeit entstandene Federzeichnung, die Frau mit dem Falken im Britischen Museum (L. 208), die nach Lippmann an die klugen und törichten Jungfrauen Schongauers erinnert, (in der Tracht nach Thode an die Gestalten des Peringsdörfer Altars). Wäre uns aus der Lehrzeit Dürers ein Madonnenbild erhalten, so würde es vermutlich ebensowenig wie die oben erwähnten Zeichnungen in Berlin und Bremen eine künstlerische Abhängigkeit von Wohlgemut deutlich gemacht haben. Wie hätte auch dem jungen Künstler, der in der Berliner Madonna von 1485 durch das zarte und anmutige Wesen des Engels zur Linken so offenkundig seine Geschmacksrichtung erwiesen, die

derbe und grobe Typenbildung Wohlgemutscher Frauen irgendwie nachahmenswert erscheinen können? Und auch in den während der Wanderjahre entstandenen Werken läßt sich von einem Einflusse seines Lehrers nichts entdecken. Man wird wohl Friedländer recht geben müssen, wenn er (Repertorium XIX, 386) sagt, daß Dürer während dieser Jahre 1490—94 in den Bannkreis Schongauers gerät; wenigstens läßt sich dies von den Mariendarstellungen behaupten, wenn auch immerhin noch andere Einwirkungen mitgespielt haben mögen.

Wohl die früheste unter den während der Wanderjahre ausgeführten Zeichnungen ist die in Feder ausgeführte Madonna unter dem Baldachin (im Louvre, L. 300). Sie ist nicht datiert, von ihrer Entstehungszeit wird weiter unten die Rede sein. Die Himmelskönigin sitzt in breit angeordneter Gewandung auf einer mit Kissen belegten Bank unter einem Baldachin, dessen Vorhänge von zwei Engeln zur Seite gezogen werden. Hinter der Mutter werden vier andere sichtbar, die das auf ihrem Schoße stehende Kind mit Lauten- und Harfenspiel zu ergötzen trachten. Mit der zuerst besprochenen Zeichnung hat diese wenig Verwandtschaft, nur die musizierenden Engel erinnern im Motiv daran. Dürer hat sich hier an eine schwierigere, figurenreichere Komposition gewagt, und die Lösung der Aufgabe ist ihm nicht völlig gelungen. Die Engel stehen unter dem Gezelt zu dicht, so daß sie kaum genügend Raum zu haben scheinen. In der Gewandbehandlung zeigt sich doch schon eine größere Freiheit. Der Typus der Maria erscheint dem Schongauers nachgebildet. Nur hat Dürer hier schon soviel von seinem persönlichen Gefühl hineingelegt, daß man beim ersten Anblick gar nicht an Schongauer denkt; er hat das Starre, Spröde erweicht, und das sanfte Lächeln wirkt mit einer solchen Unmittelbarkeit, daß man fühlt: dieser junge Künstler geht weiter über den Colmarer hinaus in der seelischen Belebung seiner Gestalten. An diesen erinnert noch stark das segnende, den Apfel haltende Christkind, man vergleiche damit Schongauers Stich B. 67. Das Motiv der Vorhang bei Seite ziehenden Engel ist ebenfalls jenem Meister eigentümlich, es erscheint z. B. auf dem Stich B. 70: Christus als Himmelskönig. Die Typen der Engel sind von Dürer schon

selbständig durchgebildet, gemahnen aber noch ein wenig an die Schongauerschen Vorbilder. Hier ist zu vergleichen der Laute spielende Engel mit dem auf Schongauers Blatt B. 96, man könnte freilich auch durch das holde Lächeln eben dieses Engels und seine runden Kinderaugen sich versucht fühlen eine Beeinflussung durch Memling anzunehmen, auf dessen Bildern ähnliche Gestalten vorkommen. Jedoch, so lange wir nicht wissen, daß Dürer auf seiner Wanderschaft nach den Niederlanden gekommen ist, muß man wohl auf die Abhängigkeit von Schongauer das größere Gewicht legen. Die Entstehungszeit dieser Zeichnung läßt sich nur ungefähr feststellen. Vergleicht man sie mit den früher erwähnten von 1489 (Landsknechte, Berlin; Reiterzug, Bremen) so wird man finden, daß die Louvrezeichnung trotz ihrer mannigfachen Schwächen, die in der Schwierigkeit ihrer Aufgabe begründet liegen, doch einen reiferen Eindruck macht: die Einzelheiten sind mit größerer Feinheit und Wahrheit durchgebildet. Dagegen ist sie im Vergleich zur Erlanger Zeichnung der hl. Familie, die weiter unten besprochen werden soll, noch befangen und unfrei, namentlich in der kleinlichen Faltengebung, der noch etwas unsicheren Modellierung der Köpfe. Diese Erlanger Zeichnung verlegt Seidlitz (Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsammlungen XV, 25) in die Zeit von 1487/88, weil das auf der Rückseite des Blattes befindliche Selbstporträt Dürer als einen Jüngling von 16—17 Jahren zeige. Nun sieht ja freilich, wie Seidlitz ganz richtig meint, Dürer auf der Zeichnung jünger aus als auf dem gemalten Selbstporträt von 1493, ob aber wirklich um 5 bis 6 Jahre, das erscheint mir zweifelhaft. Auch Friedländer (Repertorium XIX, 18) ist geneigt, die Erlanger Zeichnung später als Seidlitz, um 1491, anzusetzen. Der gereifte Stil veranlaßt mich, sie noch lieber ins Jahr 1492 zu verlegen. Ueber die Louvrezeichnung, die ich früher, wie schon oben gesagt, als die Erlanger ansetzen möchte, äußert sich Seidlitz nicht. Lippmann sowohl wie Friedländer versetzen sie in den Anfang der neunziger Jahre. Ich möchte aus obigen Gründen annehmen, daß sie um 1490/91 entstanden ist.

Weit freier und selbständiger beweist Dürer sein künstlerisches Vermögen in der bereits erwähnten Federzeich-

nung der hl. Familie (Bibliothek Erlangen, L. 430) die ich nach obigen Darlegungen in das Jahr 1492 verlegen möchte. Daß sie in der Tat nicht wohl früher angesetzt werden kann, erhellt auch daraus, daß sie im engsten Zusammenhang mit einer andern Federzeichnung steht, die sich früher bei Rodriguez, Paris, befand, jetzt aber in Berlin aufbewahrt wird, beide Zeichnungen aber Vorstudien sind zu dem Kupferstich der Madonna mit der Heuschrecke, die nach dem Urteil von Kupferstichkennern wie Lippmann um 1494/95 geschaffen wurde. Darüber werde ich noch weiter unten zu sprechen haben. — Die Erlanger Zeichnung gibt im Gegensatz zu den beiden früheren, deren Grundton ein feierlicher war, ein religiöses Genrebild. Die heilige Familie ist auf der Flucht nach Aegypten begriffen, Maria hat sich auf einer Rasenbank niedergelassen und drückt das Kind, welches seine Aermchen um ihren Hals schlingt, innig an sich, voll mütterlicher Liebe darauf niederschauend; Joseph steht im Reisemantel hinter der Bank, beugt sich etwas vor und läßt seine besorgten Blicke auf dem Kinde ruhen. Dürer geht hier noch weiter als in der Louvrezeichnung über Schongauers Bestrebungen hinaus. Er gibt nicht eine einfache Zustandschilderung, sondern erfaßt einen momentanen Vorgang und fügt die Gestalten in völlig freier, man möchte sagen, naturalistischer Weise zusammen. Der Typus der Madonna steht diesmal Schongauer noch näher als der der Louvrezeichnung, aber Dürer zeichnet nun mit einer Leichtigkeit und Sicherheit, er entwickelt ein so mächtiges Formgefühl in der Umrißlinie des Kopfes, daß wir gleichwohl garnicht an das Vorbild zu denken gezwungen sind. Dazu das Motiv: das Kind, die Mutter um den Hals fassend, offenbar von Dürer aus eigner Beobachtung geschöpft und mit der ganzen Innigkeit erfaßt, die ihn vor seinen Zeitgenossen auszeichnet. Großartig empfunden ist der sorgfältig studierte Faltenwurf, wir gewahren die Eckigkeit und Sprödigkeit der Linien kaum, so imponierend wirkt bereits das ganze Gefüge. Bei der Gestalt Josephs liegt die Erinnerung an Schongauers Nährvater nicht fern, aber Dürer hat es verstanden, aus den gutmütigen etwas schwächlichen Zügen einen kraftvollen Charakterkopf zu entwickeln. Mächtig wölbt sich jetzt die hohe Stirn, Haupt- und Barthaar sind lebendiger beobachtet, und der Blick hat

eine Intensität erreicht, die uns des Greises besorgte Gefühle aufs deutlichste kundgibt. Schon beim Meister des Hausbuches findet sich das Motiv des hinter der Bank stehenden und besorgt auf das Kind schauenden Joseph (Lehrs 29). Da dieser Kupferstecher aber wohl bis ins 16. Jahrhundert hinein geschaffen hat, könnte dieser Stich möglicherweise später entstanden sein als Dürers Zeichnung. — Wie man sieht, bedeutet diese gegenüber der Louvrezeichnung einen großen Fortschritt. Als Seidlitz sie im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen (Band XV, 23) zuerst Dürer zuschrieb, da wußte noch niemand, in wie engen Beziehungen sie zu dem Kupferstiche der Madonna mit der Heuschrecke steht. Dies aufgedeckt zu haben ist das Verdienst von Rodriguez, der in der Gazette des Beaux-arts 1899, S. 220, eine damals in seinem Besitz befindliche Federzeichnung einer heiligen Familie, die jetzt im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt wird, veröffentlichte und nachwies, daß diese ebenso wie die Erlanger Zeichnung von Dürer in dem oben erwähnten Kupferstich verwertet worden ist. In dieser Zeichnung (reproduziert in «Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett Berlin» III. G.) gibt Dürer zum erstenmal eine Mariendarstellung mit landschaftlichem Hintergrund. Links erheben sich steile Felswände, zu deren Füßen ein Fluß an baumreichen Ufern entlang strömt, während man rechts einen See erblickt, den niedrige Gebirgszüge in der Ferne begrenzen. Wie in der Erlanger Zeichnung hat sich die Jungfrau auf einer Rasenbank niedergelassen, aber hier ist die Beziehung zu dem Kinde eine minder enge wie dort. Es sitzt auf dem Schoße der Mutter und wendet den Kopf herum nach Joseph, auf den es mit der rechten Hand deutet. Die Mutter bietet dem Kinde eine Nelke dar und schaut freundlich nieder; Joseph sitzt hinter der Rasenbank am Boden und ist eingeschlafen, er stützt den Kopf in die arbeitsrauhe Hand und wir meinen ihn ruhig atmen zu hören. Diese Gestalt ist wohl die beste der ganzen Zeichnung. Josephs Kopf erinnert noch mehr an Schongauers Nährvater als in der Erlanger Studie. In der Madonna aber zeigt sich nicht ganz die frische Unmittelbarkeit der Empfindung wie auf jener. Die Zeichnung des Antlitzes läßt den großen Zug vermissen, auch ist die Bewegung der die Nelke haltenden Hand nicht völlig

natürlich. Sehr liebevoll und fein aber ist die Landschaft ausgeführt, wenn auch eine rechte Beziehung zwischen ihr und den Gestalten noch nicht hergestellt. Rodriguez verlegt dieses wie auch das Erlanger Blatt in die Jahre 1491/92, was mir richtig erscheint. Auch er vergleicht besonders die Selbstporträtzeichnung mit der von 1484, wie Seidlitz getan hatte, und findet den Fortschritt so bedeutend, namentlich in der Zeichnung der Hände, daß er lieber einen Zeitraum von 7—8 Jahren zwischen beiden annehmen will, als von 3—4, wie Seidlitz möchte. Die Gleichzeitigkeit der Erlanger und der Rodriguezschen Zeichnung ist augenscheinlich. Rodriguez weist noch besonders darauf hin, daß die Stellung der Hand in dem Selbstporträt (Erlangen) genau die gleiche ist wie bei dem Joseph der von ihm veröffentlichten Zeichnung. Der französische Forscher erinnert auch an die Zeichnung des Belisar in Berlin. Diese weist freilich in der Landschaft mannigfache Analogieen mit der Rodriguezschen auf, ist aber wohl später entstanden.

Vergleicht man nun mit diesen beiden Studien in Erlangen und Berlin den Kupferstich der Madonna mit der Heuschrecke (B. 44), so findet man, daß Dürer aus allen beiden Motive herübergenommen hat. Die Madonna selber und das Kind zeigen ungefähr die gleiche Haltung wie auf der Erlanger Zeichnung, merkwürdiger Weise aber nicht im Gegensinn, wie es sonst bei Kupferstichen gewöhnlich ist. Während nun auf der Studie das Kind die Mutter wirklich umarmt, greift es auf dem Stiche von beiden Händen emporgehoben nur an den Hals der Mutter, ohne Wange an Wange zu schmiegen. Wahrscheinlich hat Dürer, der der Kunst des Stechens noch wenig kundig war, das Motiv nicht einfach übernommen, weil das dichte Aneinander beider Köpfe Unklarheiten in der Stichelführung hätte verursachen können. Soweit sich der Kopf des Kindes auf der Erlanger Studie erkennen läßt, ist er dem des Stiches sehr ähnlich gebildet. Der Kopf der Jungfrau indessen zeigt mehr Verwandtschaft mit der Rodriguezschen Zeichnung: es sind dieselben Züge, nur von der Gegenseite gesehen, der zierliche Mund, das rundliche Kinn, die schweren Augenlider, auch die Behandlung des vorn schräg gescheitelten Lockenhaares stimmen genau überein. Doch hat der Typus des Stiches etwas freieres

und vornehmeres in der Linienführung, sodaß man nicht mit Unrecht (Friedländer, Repertorium XIX, 386) an italienische Einflüsse gedacht hat. Indessen ist doch Schongauers Grundtypus noch unverkennbar. Aus der Rodriguezschen Zeichnung hat Dürer auch die Gestalt des schlafenden Joseph übernommen, aber er hat sie mehr zurückgedrängt, um die einheitliche Bildwirkung zu verstärken. Darum hat er auch die Gestalt Marias auf dem Stiche so dargestellt, daß sie die ganze Mitte des Bildes einnimmt, während sie früher an der Seite saß. In der Wiedergabe der Landschaft treten die größten Fortschritte zutage. Die vielen und mannigfaltigen Einzelheiten der Rodriguezschen Studie sind hier einer großen Vereinfachung unterworfen worden. So nimmt die ganze Mitte des Hintergrundes jetzt der See ein, und die verwirrende Linienfülle links ist beseitigt, wodurch alle Details sich klar und deutlich herausheben. Als oberen Abschluß des Stiches fügt Dürer die Erscheinung Gottvaters und der Taube in Wolken hinzu. Man muß wohl sagen, daß dieser Stich zwar nicht die ganze Frische und Lebendigkeit der Auffassung, wie die Erlanger Studie hat, die wie wir wohl als den früheren Entwurf anzusehen haben, aber andererseits doch ein höheres Stilgefühl offenbart, das sich sowohl in der energischen Herausbildung der Einheit in der Komposition, wie auch in der großen Klarheit und Uebersichtlichkeit (gegenüber der Rodriguezschen Zeichnung) auswirkt. Wann ist nun dieser Stich entstanden? Allgemein herrscht die Ansicht, daß er nicht später als 1496 geschaffen sein könne, da vom nächsten Jahre an das Minuskel-d des Monogrammes der Majuskel das Feld räumt. Die Kupferstichkenner haben ihn meistens um 1494/95 angesetzt, etwa gleichzeitig mit dem angezweifelten Stich des «Gewalttätigen». Rodriguez ist geneigt, dies zu verneinen und legt a. a. O. dar, daß doch wohl der außerordentlich starken Beziehungen wegen, die zwischen dem Stich und den Studien bestehen, jener nicht lange nach diesen, d. h. nach 1491/92 entstanden sein könne. Das reife Stilgefühl jedoch, welches der Stich bekundet und das in der Landschaft schon nach der Apokalypse vorausdeutet, veranlaßt mich ihn frühestens um 1494 zu datieren.

So erreicht denn die Periode ihr Ende, in der Dürers

Mariendarstellungen unter starkem Einfluß Schongauers stehen. Wie sich zeigt, übernahm er den Typus, bildete ihn aber immer selbständiger um: er erfüllt ihn schon in der Louvrezeichnung mit seinem persönlichen Gefühl, das im Lächeln seinen Ausdruck fand, steigert dann in der Erlanger Zeichnung die Formensprache in bedeutendem Maße, so daß man geradezu von großartiger Auffassung reden kann, während er in der Rodriguezschen Studie Schongauer näher blieb und gab schließlich im Kupferstich der Maria mit der Heuschrecke einen ideal schönen, vielleicht auf italienische Anregungen zurückgehenden Typus, der aber dennoch das Schongauersche Grundgepräge nicht verleugnen konnte. Die Bewegungsmotive, welche er dem Colmarer Meister entlehnt, bildet er alle in selbständiger Weise um und fügt aus eigener Beobachtung manch neues hinzu, so die herrlich erfundene Gestalt des besorgt herüberschauenden Joseph in der Erlanger Zeichnung und ebenda das Motiv des die Mutter innig umhalsenden Kindes. Gerade diese beiden Züge machen deutlich, in welcher Richtung der junge Albrecht über Schongauer hinausstrebt: Er greift aus dem ihn umgebenden Leben Bewegungsmotive und Stellungen auf, die geeignet sind, ein innigeres Gefühlsleben aus seinen Marienbildern zum Beschauer reden zu lassen, als dies bis dahin in Deutschland möglich gewesen war.

DRITTES KAPITEL.

Mantegneske Formensprache.

Mannigfache Zeichnungen weisen in den Jahren 1493—95 darauf hin, daß Dürer sich mit lebhaftestem Interesse der italienischen Kunst zuwendet. Es finden sich Studien nach Lorenzo di Credi, nach den Pollajuoli, schließlich nach Kupferstichen Mantegnas. Neuerdings ist man nun immer mehr zur Ueberzeugung gekommen, daß der junge Künstler, wenn nicht auf der Wanderschaft, so doch wenigstens nach der Heimkehr und Hochzeit, etwa im Winter 1494/95, nach Italien gekommen sein müsse. G. von Térey hat sich bemüht, die Gründe, welche für eine Reise gerade in dieser zuletzt genannten Zeit sprechen, zusammenzufassen (Dürers italienischer Aufenthalt 1494/95, Straßburg 1892) und besonders darauf hingewiesen, daß die starken Anklänge an Mantegnas Formensprache, die Dürers Werke in den Jahren 1496—1500 zeigen, nicht genügend durch eine Kenntnis der Kupferstiche des Paduaners erklärt werden, und man deshalb annehmen müsse, er habe Mantegneske Gemälde gesehen. Auch ich bin dieser Ansicht. Es wird sich nun zeigen, welche Veränderungen Dürers Auffassung der Madonna unter der Einwirkung Mantegnesker Vorbilder erlitt. Auch von dieser Seite dürften sich einige Tatsachen ergeben, die geeignet sind, die Hypothese einer frühen italienischen Reise zu stützen.

Das erste Marienbild, in dem sich ein deutlicher Einfluß Mantegnesker Formensprache verrät, ist das Mittelstück des Dresdener Altars, der nach der Ansicht der meisten

Forscher 1496 entstanden sein dürfte. Wir blicken in ein bürgerliches Wohngemach durch ein Fenster, in dessen Rahmen das Jesuskind auf einem Kissen ruhend friedlich schläft. Ein kleiner Engel in kurzem Wämschen bemüht sich eifrig, ihm die Fliegen fortzuscheuchen, während die Mutter die Hände zum Gebet faltend hinter die Brüstung getreten ist und ernst sorgend auf das Kind blickt. Zahlreiche winzige Engelbuben tummeln sich in den Lüften. Mehrere von ihnen schwingen Weihrauchfässer, zwei andere gleiten eben hernieder, der Mutter eine Krone aufs Haupt zu setzen. Zwei dieser kleinen Gesellen sind emsig tätig, mit Besen und Eimer den von quadratischen Fliesen bedeckten Boden zu säubern. Den eifrigen Joseph, dem ebenfalls kleine Engelbuben helfen, gewahren wir im Vorblick durch die geöffnete Tür an seiner Arbeit. — Sehr ausführlich hat Thode (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen Bd. XII, S. 22) nachgewiesen, worin der Mantegneske Einfluß in diesem Bilde besteht. Die größere Breite und Freiheit der Darstellung, namentlich des Raumes, ist es vor allem gewesen, die er dem Vorbild verdankt. Aber auch im einzelnen finden sich manche Anklänge. So im Antlitz der Maria die überaus energische Modellierung der Stirn, das stark hervortretende, halbkugelige Kinn, die tiefen, zu gleichmäßig wirkenden Schattenflächen der Wangen, der wie mit dem Meißel gebildete Mund. Aber trotzdem: eigentlich Mantegnesk ist das Gesicht keineswegs, der Rasenrücken ist schmäler gezeichnet und springt stärker vor, der Mund bei aller Schärfe der Form sensitiver empfunden; vor allem ist auch der Gesamteindruck ein durchaus deutscher. Ferner sind es die Puttengestalten, die Dürer hier als einer der ersten deutschen Meister der Berührung mit italienischer Kunst verdankt (etwa gleichzeitig mit dem Meister des Bartholomäus-Altars in Köln). Ihre Formensprache entspricht derjenigen Mantegnas so sehr, daß man wohl annehmen muß, er habe Altarwerke wie das von S. Zeno in Verona mit eigenen Augen gesehen. Denn nur so läßt es sich erklären, daß seine Engelkinder genau dieselben pausbäckigen Gesichter mit dem zierlichen Mund, wie auf jenem berühmten Madonnenbild zeigen. Auch die Flugbewegungen der Engel mag Dürer bei Mantegna studiert haben, da er ihnen sonst nicht

jene weiche Gelöstheit der Glieder hätte verleihen können. Die Tätigkeiten der Engel sind natürlich völlig aus Dürers eigenem Phantasieschaffen zu erklären. Von Hans Pleydenwurff aber (Verlobung der hl. Katharina, München) dürfte Dürer dazu angeregt worden sein, daß er den Beschauer durchs Fenster einen Ausblick ins Freie gewinnen läßt. Das Grundmotiv des Bildes indessen: die Madonna, in Halbfigur sichtbar, betet das auf einer Brüstung vor ihr liegende Kind an mutet ganz wie eine Erfindung italienischen Geistes an. Denn ein solcher allein ist gewohnt, das architektonische Element als ein wesentliches Prinzip bei der Komposition seiner Bilder zu benutzen. Und so meine ich, daß Dürer während seines italienischen Aufenthaltes diese Idee auf Gemälden der Schulen von Padua oder Venedig verkörpert fand. Bei Girolamo da Treviso dem Aelteren, dem Squarzioneschüler auf einem Bilde der Sammlung Weber betet Maria in ganz ähnlicher Stellung nur mit dem Oberkörper sichtbar das vor ihr auf einer Brüstung schlafende Kind an. Ein verwandtes Motiv findet sich bei den Muranesen, so bei Quritio da Murano auf einem Bilde der Akademie von Venedig. Charakteristisch für Dürer aber ist, daß er in seinem Drange nach seelischem Ausdruck die statuarisch strenge Haltung der Madonna, wie sie diesen Bildern eigentümlich ist, aufgibt. Bei ihm beugt sich die Mutter liebevoll besorgt, man möchte beinahe sagen, aus dem Bilde heraus. Betrachtet man das Gemälde im ganzen, so erkennt man, daß der Einfluß des Paduaner Meisters in Dürer einen leidenschaftlichen Wetteifer hervorruft; er will es ihm gleichtun um jeden Preis in der möglichst eindringlichen, täuschend plastischen Verkörperung seiner Gestalten. So hat Maria beinahe etwas Gewaltsames in ihren mächtigen Umrissen erhalten. Einen merkwürdigen Gegensatz dazu bilden die winzigen Engelbuben und die viel zu kleine Gestalt des Joseph in der Werkstätte; alles in allem keine vollendete Komposition, aber ein lebendiges Zeugnis für die starke Willenskraft, den kühnen Ehrgeiz des Meisters.

Sehr verwandte Erscheinungen bietet der Holzschnitt der hl. Familie mit den drei Hasen (B. 102) dar, welcher wohl gleichzeitig mit den ebenfalls Mantegneske Züge aufweisenden Holzschnitten: Reiter mit Landsknecht (B. 131), Herkules (B. 127),

Männerbad (B. 128) um das Jahr 1497, also nicht viel später als der Dresdener Altar angesetzt wird. Diese Blätter zeigen, namentlich in der Behandlung der derb konturierten Landschaft so außerordentliche Aehnlichkeiten, daß sie sicher in dieselbe Zeit, d. h. kurz vor Entstehung der Apokalypse fallen, die denselben Stil, nur etwas gereifter, vor Augen führt. Maria sitzt auf einer von üppigem Pflanzenwuchs umgrünten Rasenbank, in einen faltenreichen Mantel gehüllt, das lang herabfallende Haar mit einem Tuche bedeckt. Auf ihrem Schoße steht das Kind, welches eine Kette um den Hals trägt und im Gebetbuch der Mutter blättert. Diese aber achtet darauf nicht, sondern sieht ernst dem Beschauer entgegen, indes Joseph, hinter der Rasenbank stehend, Hut und Wanderstab in der Hand, im Begriff ist fortzugehen und sich noch einmal umkehrend einen liebevollen Blick auf dem Kinde ruhen läßt. Vögel beleben die Lüfte, aus denen Engel herniederschweben, deren Gürtelschleier lustig im Winde flattern, Maria eine perlengeschmückte Krone aufs Haupt zu setzen. Ganz im Vordergrunde sieht man die drei Hasen, nach denen das Blatt seinen Namen erhielt, possierlich miteinander spielen. Hinter den Gestalten schließt eine Gartenmauer mit Torturm den Vordergrund ab, und weiterhin gleitet der Blick in die Tiefe über See und Wälder, Berge und dörfliche Siedelungen. In noch höherem Maße als die Dresdener Tafel ist dieser Holzschnitt vom Geiste Mantegnas inspiriert. Erkennt man den Schongauerschen Joseph noch wieder in dem mächtigen Greisenkopf mit dem wirren Haupt- und Barthaar, den starken Augenbrauenwulsten und dem aus der Tiefe dringenden Blick? Und Maria, kann man da wirklich noch, wie es Thausing tut, an Schongauer erinnern? Ich glaube kaum; dieses Gesicht ist nicht eigentlich deutsch, wie das der Dresdener Tafel. Wir finden hier die etwas in die Breite gezogenen Augen, von hohen schmalen Brauen überspannt; die breite Wangenlinie und den scharf gezeichneten Mund, alles dies sind Mantegneske Züge. Und doch, in dem Blick ist trotz alledem ein starker Hauch Dürerschen Geistes zu verspüren: so treuherzig mild schauen Mantegnas Madonnen nicht drein, nur die eines deutschen Meisters. Die Engel, welche die Krone herabtragen, erinnern in ihrer lebhaften anmutigen Bewegung an die kleinen Gesellen

des Altars von S. Zeno, auch sie aber sind von Dürers eigener Empfindung beseelt. Es sei schließlich noch erwähnt, daß der Künstler das Motiv der Gartenmauer mit Torturm einem Schongauerschen Stiche (B. 32) entnahm. Hat dieser Holzschnitt den starken italienischen Einwirkungen zum Trotz ein deutsches Gepräge, so ist dies besonders der Landschaft zuzuschreiben, in der sich Dürers persönliche Beobachtung kund tut und die in der Linienführung von Hügeln und Bäumen schon ein starkes Naturgefühl erkennen läßt. Um die Rasenbank herum grünt und blüht es in wunderbarem Reichtum. Dadurch bewirkt Dürer, was Schongauer noch nicht vermochte, die Jungfrau selbst in unmittelbaren Zusammenhang mit der Natur zu bringen, so daß wir fühlen, diese Mutter hat nicht nur die Menschen lieb, nein, sie freut sich auch an allem, was Gott sonst werden ließ, an den herrlichen Bergen und Seen, den Blumen und Gräsern. Ein anderer Künstler hat gleichzeitig mit Dürer ähnliche Wirkungen erzielt: der Meister des Hausbuches in seinem Stiche (Lehrs 28), nur daß Dürer in der Verdeutlichung der Einheit von Mensch und Natur noch etwas weiter gelangt, als der ältere Stecher. Richten wir schließlich noch einmal den Blick auf die Gestalt Josephs, so sehen wir, daß Dürer jetzt, statt wie im Kupferstich von 1494 ihn hinter der Bank nur halb sichtbar werden zu lassen, damit er die Einheit des Bildes nicht störe, ihn vielmehr in stehender Haltung an den Rand des Blattes versetzt: Er ist jetzt der geistigen Einheit seines Bildes so sicher, daß er die formale vernachlässigen darf.[1]

---

[1] Etwa um 1498 dürften die Dresdener Tafeln der sieben Schmerzen Mariä entstanden sein, die Thode (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1901) Dürer zugeschrieben hat; ich verweise auf seine ausführlichen Darlegungen.

VIERTES KAPITEL.

Anbahnung eines persönlichen Stils.

Nachwirkungen Mantegnesker Vorbilder lassen sich in Dürers Werken noch etwa bis zum Jahre 1500 konstatieren, so z. B. in dem Gemälde des Herkules, der nach den stymphalischen Vögeln schießt (Nürnberg). Bei dem Stiche der Madonna mit der Meerkatze (B. 42), der nach der Technik, der Auffassung der an die Apokalypse-Blätter erinnernden Landschaft und der Form des Monogramms etwa um 1498/99 entstanden sein dürfte, läßt sich dieser Einfluß nicht wahrnehmen, wohl aber sind allgemeine Hindeutungen auf italienische Vorbilder wahrzunehmen. Auf einer von üppigem Grün umsponnenen Rasenbank hat sich die Jungfrau niedergelassen. Sie stützt die Linke auf ein Buch und hält mit der Rechten das Kind, welches auf ihrem Schoße sitzend sich zur Seite neigt und mit einem Vogel spielt. Zu ihren Füßen ist eine zahme Meerkatze angebunden, den Hintergrund bildet ein See mit dem von Dürer etwas früher als Aquarell gemalten Weiherhaus (Brit. Museum). Der Marientypus ist länglich, die feinen Augenbrauen, die schmale Nase und der etwas schief liegende Mund sind mit metallischer Schärfe gezeichnet. Man fühlt hier etwas von italienischem Geist, kann aber doch den Namen keines bestimmten Meisters nennen, nicht einmal den Jacopo de Barbaris, an den die Zeichnung der Nase und des Mundes ein wenig erinnert. Dürer erstrebte hier wohl einen idealen Typus, wie etwa gleichzeitig in dem sehr verwandten Stiche: der Raub der Amymone. Ferner hat aber auch die Haltung des sehr üppige

Formen zeigenden Kindes etwas italienisches. Thausing (I, 224) erinnert an Lorenzo di Credi und es ist in der Tat nicht unmöglich, daß Dürer hier eine Reminiszenz an diesen Meister, nachdem er ja z. B. auch das Christkind mit der Feder kopierte, verwertet hat. Schließlich merkt man auch an einer gewissen Eleganz der Gewandbehandlung ein deutliches Bemühen mit italienischen Künstlern zu wetteifern. Völlig deutsch dagegen ist, wie immer, die Landschaft aufgefaßt und schließlich tut auch die Meerkatze das ihre, um zu zeigen, daß Dürers persönlicher Geist alle fremden Einflüsse durchbricht. Doch ist nicht zu verkennen, daß in der Gestalt Marias selbst der Konflikt zwischen deutschem und italienischem Empfinden noch nicht völlig gelöst ist.

Immer deutlicher aber tritt in den Werken der nächsten Zeit das Bemühen zutage, einen ganz eigenen, persönlichen Stil zu erringen. So zunächst in der kolorierten Federzeichnung der Madonna mit den vielen Tieren (Albertina A. P. 169). Sie mag nur wenig später als der eben besprochene Stich, d. h. um 1499 entstanden sein, da die Haltung des Kindes im Gegensinne die gleiche ist, während doch der Madonnentypus schon stark an das des Marienlebens erinnert und das Detail auf die Tier- und Pflanzenstudien der Jahre 1502/3 vorausdeutet. Es würde auch nichts dagegen sprechen, daß man die Zeichnung erst in diese Zeit ansetzte, wenn nicht die große Ueberfülle an Einzelheiten auf die Zeit gegen 1500 hinwiese. Um die Gruppe der hl. Familie hat Dürer hier die ganze lebendige Kreatur versammelt. Zwischen Schwertlilien, Päonien und vielen andern Blumen setzt sich ein Papagei auf die Rasenbank nieder, zu seinen Füßen steht ein Pinscher und ein zahmer angeketteter Fuchs, rechts schwimmen Schwäne in einem kleinen Teich. Im Hintergrunde bewegt sich ein Reiterzug an steilen von Burgen gekrönten Bergen vorbei; es sind die Weisen aus dem Morgenlande, die mit Fahnen und Kamelen herbeiziehen, rechts verkündet der Engel den Hirten die frohe Botschaft.

Hierzu existiert eine flüchtige Federstudie (Blasius, Braunschweig, L. 134). Die Tierwelt ist noch nicht so reich vertreten, der Hintergrund etwas abweichend, aber die Haltung der Jungfrau völlig dieselbe.

Noch näher als diese kolorierte Federzeichnung, in der Dürer gleich einem Benozzo Gozzoli den Beschauer fast verwirrt durch die Fülle der Details, kommt Dürer der später im Marienleben herrschenden Auffassung dann in der Mitteltafel des Paumgärtner-Altars. Dieser wird nach der neuerdings erfolgten Restaurierung wohl mit größerem Recht um 1502/3 angesetzt werden müssen, als um 1500, da namentlich die beiden Stiftergestalten in der Energie der Charakteristik an den gereiften Stil der Zeit des Marienlebens gemahnen. Das Mittelbild dieses Altars zeigt eine Ruine von romanischem Stilcharakter. Unter einem dürftigen Balkendach knieend betet Maria das Kind an, welches auf einem Zipfel ihres Gewandes liegend ihr die Aermchen entgegenstreckt, indes fünf kleine Engel ihm spielend Gesellschaft leisten. Joseph hat die Arbeit einen Augenblick ruhen lassen, auch er ist voll Verehrung in die Knie gesunken.[1] Links blickt teilnahmsvoll ein Hirt aus den mächtigen Quadersteinen des Gemäuers. Zwei andere haben eben den gewaltigen Torbogen durchschritten, der von reichem Buschwerk übergrünt den Blick in die Tiefe leitet, wo eben den übrigen Hirten die frohe Botschaft zuteil wird. Auf diesem Bilde sind Landschaft und Gestalten in völlig deutschem Sinne erfaßt. Der ganz von Dürerschem Geiste beseelte Joseph des Marienlebens erscheint hier zum erstenmale: ein schlichter Hausvater, mit spärlichem, greisen Haupthaar, edel gewölbter Stirn und treuherzig blickenden Augen. Auch Maria weist hier zuerst den Typus auf, den Dürer dann bis zum Jahre 1506 mit wenigen Ausnahmen beibehält: breit gegenüber dem länglichen Schongauers, volle rundliche Wangen, stark gebildetes Kinn; schmale, feingezeichnete Nase, breite, gerade nicht zu hohe Stirn. Diesen Zeugnissen seiner mehr und mehr sich entwickelnden Selbständigkeit gegenüber will es wenig besagen, daß er sich in den Kompositionsmotiven noch etwas an Schongauer anschließt. Diesem Meister entstammt die Ruinenumgebung und die Darstellung der Hirten als Hintergrundszene. Von Dürer selbständig erfunden sind die beiden Hirten, die

---

[1] Bei der Restaurierung sind im Vordergrunde Stiftergestalten sichtbar geworden.

hinten emporsteigen; lebhaft gestikulierend spricht der ältere auf den jüngeren ein, er will ihm wohl die Engelerscheinung, die sie hatten, noch einmal vergegenwärtigen. So bringt Dürers Phantasie auch in die Nebengestalten durch überraschende Züge von psychologischer Feinheit neues Leben.

Daß der Meister aber auch in dieser Zeit noch gelegentlich mit italienischen Künstlern im Streben nach idealer Schönheit zu wetteifern sucht, ersieht man aus der Kohlezeichnung eines Madonnenkopfes (Sammlung Franck in Graz, L. 163), welche 1503 datiert ist. Sie scheint eine Modellstudie zu sein und ist überaus weich und malerisch behandelt. Der Typus erinnert an den des Paumgärtner-Altars, doch sind offenbar Eigentümlichkeiten des Modells zu erkennen in den schweren Augenlidern, der in der Mitte stark eingesenkten Linie der Oberlippe. Der Gesamteindruck dieses edlen Kopfes mit den sanft blickenden Augen zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit Lorenzo di Credi, der ähnliche, ebenfalls weiß gehöhte Madonnenköpfe gezeichnet hat. Vielleicht haben Dürer solche für die technische Behandlung als Vorbild gedient. Denselben Typus weist ein anderer Marienkopf auf, der demselben Jahre seine Entstehung verdankt (Kohle auf hellgelbem Untergrund, Berlin, Kupferstichkabinett, L. 6). Hier sind aber die Mundwinkel etwas in die Höhe gezogen, die Lider lasten noch schwerer, das Kinn ist sehr hart geformt, weshalb Ephrussi in dieser Zeichnung einen gewissen Manierismus findet. Offenbar hat Dürer sich hier zu stark ans Modell gebunden und dessen unschöne Formen zu wenig gemildert.

Gewisse Eigentümlichkeiten dieser Zeichnung, so die heraufgezogenen Mundwinkel, kehren wieder auf dem bekannten Gemälde der säugenden Madonna (Belvedere), ebenfalls 1503 datiert. Dürer hat dafür ein ähnliches Modell benutzt, wie auf der zuletzt besprochenen Zeichnung. Hier aber blicken die Augen dem Beschauer freudig entgegen, während sie dort gesenkt waren. Thausing glaubte, in diesem Bilde den Einfluß Barbaris zu finden; es lassen sich aber weder zu Gemälden noch zu Stichen dieses Meisters sichere Beziehungen nachweisen.

In Haltung und Bewegung höchst verwandt erscheint der Kupferstich der Madonna mit dem Vogel (1503

datiert, B. 34). Das Haupt mit dem Tuche verhüllt, in weit ausgebreitetem Gewande sitzt Maria auf der Rasenbank. Sie drückt das Kind, dem sie die Brust reicht, sanft an sich und blickt, das Antlitz von mütterlicher Freude verklärt darauf nieder. Ein Zaun mit einem Vögelchen bildet den ganzen Hintergrund dieses einfachen Bildchens, dessen besonderer Reiz in dem Ausdruck friedlichen Glückes liegt, welcher die ältlichen Züge Mariens verschönt.

Eine Federzeichnung im britischen Museum (L. 229), ebenfalls 1503 datiert, geht in der breiten Anordnung des Gewandes noch weiter als dieser Stich. Dürer kann sich hier, scheint es, gar nicht genug tun und zeichnet jede Falte des schweren Stoffes mit größter Treue nach. Mädchenhaft jugendlich erscheinen die Züge der Mutter auf diesem Blatte.

Ferner verlegt L. Justi (Repertorium XXI, S. 303) den Stich der hl. Anna selbdritt (B. 29) wegen der Monogrammplatte[1] und der Verwandtschaft des Typus mit der Madonna von 1503 (B. 34) in dasselbe Jahr. Auch die technische Behandlung des Stiches spricht nicht dagegen. Die jugendliche Mutter kehrt dem Beschauer den Rücken zu. Ihre Füße sind im Ausschreiten begriffen, das lange Lockenhaar flattert im Wind. Auf das Knäblein, das sie im Arme hält, blickt sorgend die hl. Anna nieder und stützt mit behutsamen Händen den Kopf des zarten Enkelchens. Wenn die deutschen Künstler des 15. Jahrhunderts eine hl. Anna selbdritt darstellten, pflegten sie beide Frauen nebeneinander sitzen zu lassen. Dürer bringt neues Leben in den Vorwurf hinein, indem er sie stehend gibt, und nicht etwa in einer einfachen Frontalstellung, nein, er gestaltet eine höchst entschiedene Kontrastierung und Differenzierung: Anna ruhig stehend dem Beschauer entgegengewandt, Maria im Schreiten begriffen, ihm den Rücken kehrend. Welche Fülle von Bewegung in dieser jugendlichen Gestalt! Diese herrliche Gruppe wird nach oben durch die Erscheinung Gottvaters mit der Taube in vollendeter Weise abgeschlossen. Dürers Feinblick erkannte, daß die Komposition durch einen ausgeführten Hintergrund viel von ihrer großartigen Wirkung

[1] Die Anbringung einer solchen ist für das Jahr 1503 charakteristisch.

verlieren würde, und er hat daher nur das Terrain mit horizontalen Linien und einigen Grasbüscheln angedeutet. Von allen Mariendarstellungen lassen sich in rein formaler Hinsicht vielleicht nur zwei mit diesem viel zu wenig beachteten Stiche vergleichen: die Anbetung der Könige in der grünen Passion und die Federzeichnung der hl. Anna selbdritt von 1514 im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Hatte Dürer in dem zuletzt besprochenen Werke eine bewundernswerte Fähigkeit, sich auf das wesentliche zu konzentrieren kund getan, so steht dazu die Auffassung, welche kurz darauf in den Jahren 1504—5 das Marienleben beherrscht, in einem gewissen Gegensatze. Sie ist derjenigen des Paumgärtner-Altares verwandt und als eine epische, das Detail in Kleidung, Pflanzen und Bauwerk liebevoll, fast überreich durchbildende zu bezeichnen.

FÜNFTES KAPITEL.

Die Zeit des Marienlebens.

In den Jahren 1504—5 entstanden die meisten Blätter des Marienlebens. Aus dieser Holzschnittfolge sollen hier nur diejenigen besprochen werden, welche als Darstellungen der Maria mit dem Kinde angesehen werden können: die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Ruhe auf der Flucht, die Verehrung Mariens durch Engel und Heilige.

Voraufgeschickt aber mögen diesen Erörterungen einige Worte über den Kupferstich «Weihnachten» (B. 2) werden, weil dieser gewissermaßen ein Uebergangsglied bildet vom Paumgärtner-Altar zu den Blättern des Marienlebens. In dem nach drei Seiten offenen Erdgeschoß eines strohgedeckten Fachwerkhauses kniet Maria vor dem Kinde, das auf einem mit Windeln bedeckten Stein ruhend ihr freudig die Aermchen entgegenstreckt. Der greise Joseph ist beschäftigt aus einem Ziehbrunnen Wasser in den Krug zu schöpfen. Etwas entfernt kniet ehrerbietig ein Hirte in der Ecke der Treppe. Durch einen ruinenhaften Bogen gewinnen wir einen Ausblick ins Freie und schauen eine mit großer Zartheit gegebene, ganz hell beleuchtete Landschaft, in der die Hirten und Engel sichtbar werden. Die Gruppe der Maria mit dem Kinde ist ganz verwandt in Haltung und Bewegung mit der auf dem Paumgärtner-Altar. Dagegen läßt das ein wenig baufällige Haus mit dem schönen Erker über dem Strohdach vermuten, dieser Stich sei gleichzeitig mit den schönsten Blättern des Marienlebens entstanden, worauf ja auch das Datum 1504 hindeutet.

Der ästhetische Hauptreiz dieses Stiches besteht einmal in der Fülle von Einzelheiten, die sich klar geordnet auf kleinem Raum zusammendrängen und sodann in dem feinen Kontrast der ganz in Licht getauchten Landschaft mit dem vom Halbdunkel verhüllten Unterbau.

Von den Holzschnitten des Marienlebens ist hier die Geburt Christi anzureihen (B. 85), da sie eine inhaltliche Verwandtschaft darbietet. Maria kniet, ganz versunken in den Anblick des Kindes, vor dem mit Windeln bedeckten Korbe. Drei kleine Engel sind voll staunender Freude herbeigeeilt, der vorderste beugt sich über das Knäbchen und hält segnend seine Hände über den jungen Leib. Hinter Maria schreiten zwei Hirten[1] herbei, der eine kniet ehrfürchtig auf der Schwelle nieder, der andere trägt einen Dudelsack in der Hand, seine Genossen sind noch auf dem Felde, wo man den Engel die Botschaft verkünden sieht. Joseph trägt hier einen durch das lange Kopftuch verstärkten orientalischen Charakter. Er steht mit der Laterne in der Hand außerhalb des Baues und will eben hereinschreiten, während in den Lüften über ihm vier kleine Engel ihr Loblied singen. Der Hauptwert dieses Blattes beruht im Detail; die Komposition entbehrt dagegen ein wenig der Klarheit.

Diesen Mangel überwindet Dürer in dem bedeutenderen Blatte der Anbetung der Könige (B. 87). Wir finden die heilige Familie im Innern eines ruinenhaften Baues, hinter dem man einen mächtigen Rundturm aufragen sieht. Auf dem Schoße der Mutter sitzend, streckt das Kind dem Aeltesten der drei Könige, der ehrfürchtig seinen Turban niederlegend am Boden kniet, freundlich das Händchen entgegen. Der zweite König, ein Prachtgefäß in der Hand, ermuntert den etwas schüchternen Mohren näher zu treten und Joseph blickt ihnen mit gespannter Erwartung entgegen. Das berittene Gefolge naht links in der hell beleuchteten Landschaft, während zwei Hirten aus dem Innern der Ruine teilnehmend zuschauen. Dürer hat dem Schongauerschen Vorbild (B. 6) nur einige allgemeine Züge in

---

[1] Diese Hirtengestalten entlehnte Dürer einem Stiche Schongauers: Geburt Christi.

der äußeren Anordnung entnommen. Dieser ließ alle drei Könige ihre Blicke auf das Kind richten, wodurch eine gewisse Monotonie in dem Bilde entstand, unser Künstler aber gestaltet aus der einfachen Nebeneinanderstellung eine lebensvolle Gruppe, zunächst durch Hinzufügung des bei Schongauer fehlenden Joseph, der als ein rechter Einheitsfaktor wirkt, indem er die beiden jüngeren Könige durch seine einladenden Blicke mit der Hauptgruppe zu einem Ganzen zusammenschließt, er setzt ferner den zweiten und dritten König in lebendige geistige Beziehung zueinander und vermeidet die monotone Parallelstellung. Beziehung zu Schongauer weisen noch einige Gestalten des Gefolges auf, der beturbante Reiter mit der Halbmondstandarte und eine ähnliche Gruppierung nach der Tiefe hin. Bei der Behandlung der Ruine hat Dürer schließlich den sehr glücklichen Gedanken, in dem großen Rundturm einen zusammenhaltenden Abschluß des Hintergrundes zu geben. So bedeutet diese Anbetung der Könige eine wesentliche Neugestaltung des Themas für die deutsche Kunst. Erst hier haben wir eine individuelle Charakteristik der Königsgestalten und eine lebendige Beziehung aller Gestalten zueinander verleiht der Komposition eine seelische Einheit, während ihn die formale, wie später gezeigt werden soll, in der Anbetung der Könige der grünen Passion beschäftigt.

Zu diesem Holzschnitt ist bei Bonnat, Paris, eine flüchtige Federskizze zu finden (L. 348), in der alle Einzelheiten im Gegensinne übereinstimmen, während das Gefolge nur angedeutet ist.

Ungefähr zur selben Zeit behandelt Dürer den Stoff in dem berühmten Gemälde der Uffiziengalerie. Die Anordnung ist im Gegensinne die gleiche, wie auf dem Holzschnitt. Joseph allerdings fehlt hier. An seiner Stelle blickt Maria bewillkommnend auf den König, der barhäuptig knieend dem Kinde das Goldkästchen darbietet. Sein Begleiter schaut auch hier aufmunternd nach dem Mohren, der den Federhut verzagt in der Hand haltend eben die Treppe zur Ruine erstiegen hat. Auf dem rechts ein wenig tiefer gelegenen Platze tummeln mehrere Begleiter ihre prächtig geschmückten Rosse. Im Hintergrunde erblickt man durch einen Torbogen einen steilen Berg, auf dem

sich eine Burg mit ihren Einzelbauten von der Spitze bis zum Fuße herabzieht. Wie schon Thausing hervorhebt, ist der Madonnentypus dieses Gemäldes dem des Paumgärtner-Altars sehr ähnlich und dementsprechend zarter und lieblicher als im Marienleben. Von Beziehungen zu Schongauer ist hier nichts mehr zu finden. Besonders neu und originell ist die Darstellung des Gefolges, welches, um die Aufmerksamkeit nicht von den Hauptfiguren abzulenken, viel kleiner und unterhalb der Treppe sein Wesen treibt. Der deutsche Charakter endlich des Bildes findet einen besonders starken Ausdruck in der malerisch reizvollen Landschaft.

Noch eine dritte Anbetung der Könige ist 1504 entstanden, die zur grünen Passion gehörige Federzeichnung auf grünem Papier, weiß gehöht (Wien, Albertina, Photographie von Braun, 547). Diese trägt einen völlig andern Charakter als jene beiden, die so eng zusammengehörten. Zwar die Typen sind denen des Holzschnittes ähnlich, aber ausnahmsweise ist hier die seitliche Anordnung aufgegeben und eine zentrale versucht. Maria bildet den Mittelpunkt der Komposition. Sinnend blickt sie mit seitwärts geneigtem Haupt auf das Kind. Zu ihren Füßen kniet links vom Beschauer der älteste, reich gekleidete König und bietet dem Kinde sein Kästchen dar. Rechts tritt der Mohr herbei und wartet geduldig bis Maria ihn gewahren wird. Zwischen ihm und der Jungfrau steht im Hintergrunde Joseph, der eben den zweiten König begrüßt. Dieser tritt, begleitet von einem alten Diener, links herein und reicht dem Nährvater, sich etwas vorneigend, das Goldgefäß. Wie man sieht, hat sich Dürer bemüht, mit den Italienern zu wetteifern in einer alle Anforderungen der Eurythmie befriedigenden zentralen Komposition. Sein Streben ist ihm durchaus gelungen. Die Umrißlinien der Gruppe fügen sich vortrefflich ineinander; jede Figur hat genügend Spielraum und dennoch entsteht nirgends eine störende Lücke, denn die rechte Hälfte ist mit der linken durch die sich begegnenden Hände Josephs und des zweiten Königs vermittelt. Die Madonna, absichtlich gegen den knieenden König und den Mohren durch eine Erhöhung ihres Sitzes herausgehoben und in ganzer Figur sichtbar, zieht als beherrschender Mittelpunkt die Aufmerksamkeit immer von

neuem an sich und die beiden vorderen Figuren in der energischen Kontrastierung ihrer Stellung zeigen, wieviel Freiheit und Leben Dürer auch innerhalb der Schranken, die ihm eine strenge Komposition auferlegt, zu entfalten vermag. Man beachte ferner, wie er dem Joseph dadurch die besondere Teilnahme des Beschauers sichert, daß er sein Haupt zum Teil in den hellen Himmel hineinragen läßt, während die übrigen Köpfe im Dunkel bleiben. Aehnliche Wirkungen haben Lionardo und Raphael im «Abendmahl» und in der «Schule von Athen» erreicht, freilich in großartigerem Maßstabe. Wie sehr Dürer hier die formale Gestaltung der Komposition beschäftigte, wird daraus deutlich, daß er das Gefolge bis auf einen Diener völlig bei Seite läßt. Und so ist es auch nicht gleichgültig, daß er die Landschaft auf eine ganz geringe Andeutung reduziert, und von der Ruine nur eine Mauer sichtbar werden läßt. Die einheitliche Wirkung des ganzen Blattes wird schließlich durch die malerische Helldunkelbehandlung gefördert, weil sie unserer Zeichnung einen einheitlichen Ton verleiht. Doch darf man über den eben geschilderten Vorzügen nicht vergessen, daß auch ein starkes geistiges Leben aus diesem Werke spricht. Wie in den übrigen Blättern der grünen Passion hat Dürer durch die malerische Technik auf grünem Grund mit weißen Lichtern einen reichen Stimmungsgehalt zu geben vermocht. Das schimmernde Mondlicht streift über die Gestalten hin und erzeugt ein zartes Wechselspiel von Hell und Dunkel auf den Gesichtern, wodurch ihre Empfindungen einen intimeren Ausdruck erhalten, sodaß auch nach dieser Hinsicht unter allen drei Darstellungen diese den Preis verdient.

Eine größere Berühmtheit hat wohl keines unter den Blättern des Marienlebens gewonnen, als die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (B. 90). Wer sie einmal sah, der vergißt sie nicht wieder, diese gütige Frau mit dem kindlichen Gesicht, die da so eifrig spinnt und mit dem Fuß die Wiege des Kleinen in Bewegung setzt, daß sie die Engel kaum zu gewahren scheint, die voll Bewunderung für ihr feines Gespinst leise hinzutreten, ihr Blumen bringen. Auch der Joseph wird uns bald vertraut, der eifrig arbeitend uns treuherzig entgegenblickt, indes kleine Engelbuben die Späne bei Seite kehren, in Körbe

füllen. Einer hat sich in drolligem Spiel den Hut Josephs auf den kleinen Kopf gestülpt, zwei andere vergnügen sich mit einer Windmühle, ein vierter mit einem Blasrohr. Und dazu die räumliche Umgebung: der ruinenhafte Bau vorn, der mit dem hinteren durch einen holzgedeckten Gang verbunden ist, die winklige Treppe darunter mit dem Kellereingang, der viereckige Laufbrunnen, das Holzgestänge an den Wänden, der Ausblick schließlich durch das offene Tor nach der hochaufragenden Burg; alles dies ist so heimisch deutsch geartet und so ganz persönlich beobachtet wie auf keinem anderen Marienbilde Dürers.

Eins der schönsten Blätter des Marienlebens ist ferner: «Die Verehrung durch Engel und Heilige» (B. 95). Thausing hat versucht, diesen Holzschnitt mit den beiden abschließenden des Todes und der Himmelfahrt Mariä in die Jahre 1510/11 zu versetzen, es habe wie diese ursprünglich nicht zum Marienleben gehört und sei mit ihnen erst später hinzugefügt worden. Ich glaube das nicht, denn gerade die beiden erwähnten Blätter haben einen so ausgeprägt malerischen Stil, daß sie sich stark von dem Blatte der «Verehrung» unterscheiden. Dieses ist freilich wohl später entstanden als die bisher besprochenen Blätter; die Architekturformen deuten darauf hin, daß es kurz nach der venetianischen Reise um 1508 entworfen wurde. In ihrem Schlafgemach sitzt die junge Mutter und schaut träumerisch ins Weite. Dem Knaben auf ihrem Schoße hält ein größerer Engel ein Buch vor, daß er die Bilder besehe, ein anderer mit blumenbekränztem Haar läßt sein Saitenspiel ertönen. Hinter ihnen steht Joseph, links haben sich mehrere Heilige versammelt das Kind zu verehren: Antonius mit Kreuzesstab und Glocke, Johannes der Täufer mit Lamm und Fahne und ein dritter Heiliger, der nicht zu benennen ist. Vorn kniet Katharina zu Füßen Marias. Ganz im Vordergrunde macht ein kleiner Engel Jagd auf einen Hasen, zwei andere halten Wappenschilder in den Händen, einer von ihnen läßt ein Schlüsselbund im Spiel dagegen klirren, ein vierter versteckt sich hinter dem Mantel des harfenden Engels. — Vortrefflich sind auf diesem Holzschnitte namentlich die männlichen Heiligen charakterisiert, so Antonius mit hagern Wangen, mit langem, struppigem Bart,

ein Bild strenger Entsagung. Dürer gibt hier, wohl auf italienische Anregungen hin, eine santa conversacione, eine Versammlung von Engeln und Heiligen um Maria, ein Vorwurf, der in deutscher Kunst des 15. Jahrhunderts, soviel ich sehe, nicht vorkommt. Bilder wie der frühkölnische hortus conclusus in Frankfurt a. M. sind wohl verwandter Art, aber es fehlt die einheitliche Gruppierung. Bei den Italienern nun ist Maria in der Regel etwas aus ihrer Umgebung herausgehoben, bei Dürer umschließen sie die Heiligen so, daß die meisten Gestalten noch über sie emporragen. Sie wird auf diese Weise ihrer Umgebung und uns selbst menschlich näher gerückt. Während ferner bei den Italienern die Engel in der Regel gleichmäßig unter die Heiligen verteilt sind oder zu Füßen Marias sitzen, sind sie hier beide zur Rechten der Jungfrau angeordnet. Eine symmetrische Gruppierung zu geben unterläßt er und motiviert die Ungleichmäßigkeit damit, daß beide Engel das Kind erfreuen sollen, eine Hinwendung nach verschiedenen Seiten aber undenkbar ist.

Zwei Holzschnitte, die nicht zum Marienleben gehören, stellen ebenfalls «Verehrungen» dar, sind aber wohl schon um 1504/5 mit den meisten Blättern des Marienlebens entstanden: die hl. Familie mit zwei Engeln im Saale (B. 100) und die hl. Familie mit fünf Engeln (B. 99). Der erste zeigt als Schauplatz eine rundbogige Halle. Zwei große Engel bieten dem Kinde Blumen und Früchte dar. Joseph steht bescheiden mit gefalteten Händen dahinter, durch ein Fenster öffnet sich der Ausblick auf baumreiche Hügel. Dieses anmutige, aber unbedeutende Blatt leitet über zu dem Holzschnitt der von fünf Engeln verehrten Maria (B. 99), der eine ganz ähnliche Auffassung zeigt. Joseph steht mit Hut und Stab in der Hand zur Rechten hinter Maria, welche das Kind ihm die Brust reichend im Arme hält. Fünf Engel scharen sich um sie, zwei von ihnen singen Loblieder, die drei andern sind rechts ganz dicht hintereinander gedrängt, sodaß man den fünften kaum sieht, auch stören die übermäßig großen Flügel des vorderen Engels, durch welche Dürer die hinter Maria entstehende Lücke auszufüllen suchte, was ihn zu einer verwirrenden Häufung von Flügeln zwang. In den Lüften erscheint Gottvater mit der

Taube. Den Hintergrund bildet eine waldige Hügellandschaft, die später auftauchende Waldumgebung kündigt sich bereits an.

Zu diesem Holzschnitte steht eine Federskizze in Beziehung (Berlin, Kupferstichkabinett, L. 8). Die Haltung Marias ist die gleiche, auch die Zeichnung der Rasenbank. Joseph, Engel und Hintergrund fehlen. Thausing (I, 307) erklärt das Blatt für eine grobe Fälschung nach dem Holzschnitte. Eine Vorstudie kann die Zeichnung allerdings kaum sein, da sie sonst im Gegensinn entworfen sein müßte. Auch ist die Linienführung hart und ungeschickt. Dürer würde sich schwerlich in einer Nachzeichnung so getreu an seinen Holzschnitt gehalten haben. So dürfte Thausings Ansicht wohl zu Recht bestehen.

Damit schließt die Reihe der Werke ab, die mit dem Marienleben in Zusammenhang stehen. Kurz vor Beginn des Jahres 1506 geht Dürer nach Venedig, und eine abermalige Hinwendung zu italienischen Vorbildern ist die Folge. Als er dann nach seiner Rückkehr sich wieder in seinen heimisch-deutschen Stil zurückfindet ist es nicht mehr die episch erzählende Art mit ihrer breiten Darstellung des Gegenständlichen, die er anwendet, sondern eine mehr konzentrierende, mit lyrischer Empfindung durchdrungene Auffassung.

SECHSTES KAPITEL.

Der venetianische Aufenthalt und seine unmittelbaren Nachwirkungen.

Von Februar bis September des Jahres 1506 arbeitet Dürer in Venedig an dem Gemälde, das er für die deutsche Rosenkranzbrüderschaft und zwar als Schmuck der zu ihrem Fondaco gehörigen Bartholomäuskirche schuf: das Rosenkranzfest. Leider hat dieses Bild, das jetzt im Kloster Strahow bei Prag aufbewahrt wird, sehr gelitten. Fast kein einziger Kopf ist unversehrt geblieben und fast alles übermalt. Die Madonna sitzt auf einem prächtigen Thron unter einem Baldachin, der von zwei Engeln gehalten wird. Zwei andere setzen ihr eine Krone aufs Haupt, das sie gnädig zur Seite neigt, um dem links vor ihr knieenden in andächtigem Gebet versunkenen Kaiser einen Rosenkranz auf die Locken zu drücken, während das Kind sich nach rechts herüber lehnend den ebenfalls knieenden Papst in gleicher Weise beglücken will. Zu Füßen Marias läßt ein kleiner Engel sein Saitenspiel ertönen. Der hl. Dominikus, hinter dem Papst stehend, ist in Gemeinschaft mit vielen kleinen schwebenden Engeln im Begriff, der zahlreich zudrängenden Menge von Bruderschaftsmitgliedern, unter denen auch Dürer und sein Freund Pirkheimer auftauchen, Rosenkränze zu spenden. Den Hintergrund bildet eine waldige Gebirgslandschaft.

Wie bereits Thausing (I, 353) ausführte, atmet diese Komposition den Geist Giovanni Bellinis. Von ihm übernahm Dürer den lautespielenden Engel zu Füßen der Jungfrau und besonders auch die vielen kleinen Engel, welche nach unten in Wolken

auslaufen. Wir finden sie auf Giovanni Bellinis Bild der Madonna mit dem Dogen Barbarigo und Heiligen in S. Pietro zu Murano. Vergleicht man namentlich die Zeichnungen von Engelsköpfen im Louvre (L. 307—13), offenbar Studien zum Rosenkranzfest, so ist die Aehnlichkeit auffallend, all diese Engelgesichter zeigen stark entwickelte Bausbacken, kräftig gebildetes Kinn, gewölbte hohe Stirne. Leider ist für das Antlitz Marias keine Skizze erhalten. Wenn man aber Reproduktionen des Bildes Glauben schenken darf, so ist es jener Zeichnung eines venetianischen Frauenkopfes der Albertina sehr verwandt, die A. P. 234 veröffentlicht ist. Dieser zeigt eine breite, nicht sehr hohe Stirn, breitrückige Nase mit rundlicher Kuppe, tiefliegende hoheitsvoll blickende Augen, schön geschweiften, etwas geöffneten Mund, sehr breite Wangenlinien und große Schattenflächen an der unteren Wangenpartie, alles Eigentümlichkeiten, die sich bei vielen Madonnen Bellinis nachweisen lassen.

Ueber die Komposition hat Thausing vortrefflich gesprochen: Streng harmonisch und doch frei angeordnet, feierlich gehalten und doch reich belebt, selbständig und doch dem Geschmack der venetianischen Malerei bis zu einem gewissen Grade angepaßt. Mit Recht findet Thausing in den Gestalten der Andächtigen etwas von jener gelassenen Ruhe, mit der sich bei Gentile Bellini und Carpaccio die venetianische Volksmenge versammelt. Aber völlig deutsch und in ganz Dürerschem Geiste sind die zahlreichen Porträtköpfe erfaßt, deutsch ist vor allem auch die Landschaft des Hintergrundes.

Von Studien, die sich zu diesem Bilde erhalten haben, sind nach Springer, Dürer, S. 171, zu nennen: In der Albertina, weiß gehöhte Tuschzeichnungen auf blauem Papier, datiert 1506: die Hände des Kaisers, A. P. 270, der hl. Dominikus, A. P. 338, der betende Stifter links hinter dem Papst, A. P. 240, der Kopf des musizierenden Engels; der Mantel des Papstes, Zeichnung in Wasserfarben (falsches Datum 1514) Albertina; Studie zum Christkind (Louvre), Engelsköpfe, ebenda (L. 307—13); Meister Hieronymus, Berlin Kupferstichkabinett L. 10, alle diese in weißgehöhter Tuschzeichnung auf blauem Papier; Engelkopf, weißgehöhte Kohlezeichnung auf blauem Papier, Bremen, Kunsthalle L. 114; schließlich nach Ephrussi: knieender Stifter, Sammlung Holford, London.

Wie wenig im Grunde der venetianische Einfluß selbst während des Aufenthaltes in der Lagunenstadt imstande war, Dürers Eigenart zu unterdrücken, zeigt sehr deutlich die Madonna mit dem Zeisig, ein Gemälde, das jetzt in Berlin aufbewahrt wird und auch in jener Zeit entstanden ist. Hier sitzt Maria ebenfalls vor einem prächtigen Teppich, zu dessen beiden Seiten man in die Landschaft hinausblickt. Sie wird von zwei kleinen wolkenumsäumten Engeln mit einem Kranze geschmückt. Die rechte Hand hat sie über ein aufrecht gestelltes Buch gelegt. In ihrem Schoße ruht das Kind, ein Zeisig sitzt auf dem linken Aermchen. Der kleine Johannes taucht, von einem Engelchen begleitet, rechts unten in Halbfigur auf und reicht dem Kinde Maiblumen, nach denen die Mutter greift. Venetianisch erscheinen in diesem Bilde außer dem Madonnentypus, der ziemlich genau jener oben erwähnten Zeichnung in der Albertina (A. P. 234) entspricht, die kleinen Wolkenengel, die Haltung der Hand auf dem Buche und die Halbfigur des kleinen Johannes, die z. B. auf Madonnenbildern des jungen Tizian in ähnlicher Weise auftritt. Völlig deutsch empfunden erscheint dann aber das Kind, deutsch ist natürlich auch die Landschaft mit Ruinenbogen und waldigen Hügeln, schließlich der Gesamteindruck des Bildes in seiner überaus sorgsamen feinen Malweise, in seiner Freude am Vielen und Bunten. Friedländer, der das Bild vorzüglich analysiert (Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XX, S. 264) hat nachgewiesen, daß für das Jesuskind sich in der Kunsthalle zu Bremen eine Studie findet (L. 112, Dat. 1506), für den Zipfel des Kinderhemds eine in der Albertina.

Zwei Jahre später, 1508, schuf Dürer ein Madonnengemälde, das noch starke Anklänge an venetianische Malerei verrät: die Madonna mit der Schwertlilie (Rudolfinum zu Prag). Vor ruinenhaftem Gemäuer, über welches eine Schwertlilie emporragt, erhebt sich ein Spalier mit üppig rankendem Weinlaube. In dieser Umgebung voll reichen vegetabilischen Lebens sitzt die Jungfrau, hält das lebhaft strampelnde Kind mit der Linken und reicht ihm mit der Rechten die Brust, voll mütterlicher Freude darauf niederblickend. Der Typus der Madonna steht dem des vorigen Bildes nahe, hat aber schon nicht mehr

die ideal schöne Form der Bellinischule, es ist etwas unausgeglichenes darin. Der Blick ist ganz von deutscher Empfindung beseelt, ebenso die die Gruppe einrahmende liebevoll beobachtete Pflanzenwelt.

Eine gewisse Verwandtschaft im Typus mit diesem Gemälde finde ich in einer kolorierten Federzeichnung (Berlin, Kupferstichkabinett, L. 16), die nach Lippmann echt, aber zum großen Teil von fremder Hand mit der Feder übergangen ist. Er sagt weiter, auf einem im achtzehnten Jahrhundert verfertigten Faksimile in Kupferradierung befinde sich neben dem Monogramm die Jahreszahl 1507, die vielleicht ursprünglich auch auf der Zeichnung vorhanden gewesen, aber wegen der Beschädigung des Papiers an dieser Stelle nicht mehr sichtbar sei. In gebirgiger Landschaft ruht Maria auf einer Rasenbank, zu ihren Füßen sitzt ein Bellinischer lautespielender Engel, das Kind steht, das ist für Dürer ein ganz neues Motiv, zur Rechten der Mutter und blickt in die Ferne. Ein großer Engel hat sich links neben sie gestellt und bietet ihr ein Blumenstöckchen dar. Zwei andre schweben hernieder sie zu krönen. Betrachtet man zunächst die Landschaft, die nach Lippmanns Urteil allein unversehrt geblieben ist, so läßt sich in ihr wenig Dürer'sches erkennen. Der Engel mit der Laute findet sich in ähnlicher Haltung auf einem Studienblatt der Albertina (A. P. 110), das etwa um 1506/7 anzusetzen ist. Auch die Madonna läßt in ihrem Typus, wie gesagt, an die Zeit der Madonna mit der Schwertlilie denken. Wie will es sich aber damit reimen, daß die beiden krönenden Engel in Haltung, Bewegung und Gewandung sehr stark an die des Holzschnittes der Maria mit den vielen Engeln von 1508 (B. 101) erinnern? Ja auch der Engel zur Seite in seiner außergewöhnlichen Größe und dem weitärmeligen Gewand kehrt wieder auf diesem Holzschnitte. Ueber den Stilcharakter der ursprünglichen Zeichnung ist das Urteil sehr erschwert. Sollte sie wirklich von Dürer selber stammen, was bezweifelt werden kann, dann ist sie vielleicht aus obigen Gründen eher in die Zeit von 1518—20 zu versetzen.

Es drängt sich nun die Frage auf: welche Nachwirkungen hat Dürers venetianische Reise auf seine späteren Mariendarstellungen gehabt? Was die Gemälde betrifft, so wird am

Ende dieser Arbeit davon die Rede sein, daß für sie noch öfter venetianische Typen dem Künstler vorgeschwebt haben. Bei den Zeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen kann von eigentlichen Nachwirkungen nur selten gesprochen werden. So taucht in Zeichnungen gelegentlich der kleine Johannes auf und erinnert dann immer ziemlich stark an italienische Vorbilder, auch der bellinische Engel mit der Laute zu Füßen Marias sitzend kehrt in Studien der Jahre 1518—20 mehrfach wieder und schließlich greift der Meister in den Entwürfen der Zeit um 1522 auf Bellinische Kompositionen der thronenden von Heiligen verehrten Maria zurück und plant ein großes Repräsentationsbild in monumentalem Stil. In formaler Hinsicht aber scheint mir das wesentlichste, was er für seine Mariendarstellungen dem Aufenthalte in Venedig verdankt, eine mehr großzügige vereinfachende Auffassung, wie er sie vorher noch nicht zu geben vermochte: hier sind besonders die Kupferstiche B. 32 und B. 40 zu vergleichen. Aber im Keime vorhanden waren diese Bestrebungen früher auch schon, nur hat wohl das große Vorbild der Italiener dazu beigetragen sie kräftiger zu entwickeln, als er es aus sich selber heraus vermocht hätte. — Jedenfalls beginnt mit dem Jahre 1508 seine deutsche Auffassung wieder ihr Recht zu behaupten; er knüpft mehrfach wieder an Schongauer und an sein Marienleben an.

Bevor aber diese Werke besprochen werden sollen, möge hier eine Federzeichnung erwähnt werden, die in ihren Architekturformen noch einen besonders lebhaften Nachklang italienischer Erinnerungen verrät: Die heilige Familie mit dem Hasen (Kunstsammlung Basel, datiert 1509, reproduziert in Springers «Dürer», S. 90, 91). In einer reich ornamentierten Renaissancehalle von phantastischer Formensprache haben sich musizierende kleine Engel um Maria versammelt. Einer von ihnen treibt sein Spiel mit zwei Häschen, andere haben einen Korb mit Blumen gefüllt und zu Füßen der Mutter voll Verehrung niedergestellt. Sie blickt gedankenvoll auf die beiden Engel zu ihren Füßen; Joseph ist von der Arbeit ermüdet bei seinem Bierkrug eingeschlafen. Die auf Stühlen und Bänken liegenden weichen Kissen verstärken den behaglich-intimen Eindruck der Szene. Ein kleiner Engel hat

sich einen sehr luftigen Sitz ausgesucht, er spielt ganz oben auf dem Architrav mit einem Windfähnchen. Ein Papagei sitzt auf der Guirlande, die beide Säulen verbindet und blinzelt neugierig auf die heilige Familie nieder. Alle Details sind von höchster Frische der Erfindung und reizvoll durchgebildet, und reizvoll, wenn auch wunderlich wirkt die Verlegung dieser Szene stillen Behagens aus einem deutschen Bürgerhause in einen italienischen Renaissancepalast.

Nach Ephrussi steht in enger Beziehung zu dieser Baseler Zeichnung eine Federzeichnung der heiligen Familie (Berlin, Kupferstichkabinett, L. 47). Diese ist unecht mit 1516 bezeichnet. Ephrussi meint, die Typen seien denen der Baseler Zeichnung sehr verwandt. Ich vermag das nicht zu finden. Mich erinnern Typus und Haltung vielmehr an Darstellungen einer späteren Zeit, in der die Madonna frauenhaft volle Formen zeigt. Zu vergleichen ist besonders die Zeichnung L. 390 vom Jahre 1515, bei deren Besprechung ich auf diese Berliner Studie zurückkomme.

SIEBENTES KAPITEL.

Die Madonnen auf der Mondsichel und die «heiligen Familien im Walde».

Vom Jahre 1508 an häufen sich die Madonnendarstellungen Dürers so sehr, daß eine rein chronologische Anordnung unübersichtlich werden würde; es empfiehlt sich daher eine Gruppierung nach sachlichen Gesichtspunkten.[1] Zunächst mögen folgende drei Gruppen inhaltlich geschieden werden: 1. die Marien auf der Mondsichel, 2. die heiligen Familien im Walde (und einige stilverwandte Darstellungen), 3. die Kupferstiche der Jahre 1511—14, die das Verhältnis zwischen Mutter und Kind in besonders inniger Weise darstellen (und verwandte Zeichnungen).

Nachdem Dürer aus Venedig zurückgekehrt war, entwickelte er eine reiche Tätigkeit im Kupferstich. Es handelte sich für ihn darum, kleine Andachtsbilder für den Bedarf des Volkes zu schaffen. Hierfür war von jeher die auf der Mondsichel stehende Jungfrau ein sehr beliebter Gegenstand gewesen. Bereits in den neunziger Jahren hatte er einen Kupferstich dieser Art geschaffen (B. 30). Dürer schloß sich hier so eng an Schongauer an, daß H. A. Schmid behaupten konnte (Repertorium XV, S. 22), der Stich sei weiter nichts als eine Uebersetzung von der Gegenseite der kleinen Schongauerschen Maria (B. 27) aus der zarten, jungfräulichen Sprache des Col-

[1] Da die Mariengemälde der Jahre 1508—26 von geringer Bedeutung sind gegenüber den viel wertvolleren Stichen, Holzschnitten und Zeichnungen, sehe ich vorläufig von ihrer Besprechung ab und verschiebe diese bis zu Ende dieser Darlegungen.

marers in die gewaltigere des großen Nürnbergers. Es ist jedoch zu bemerken, daß mannigfache Aenderungen von Dürer vorgenommen wurden. Er fügt Halbmond und Strahlenglorie hinzu, auch die Drapierung des Mantels ist eine andere und während bei Schongauer die Mutter das Kind unter dem Aermchen erfaßt, greift sie bei Dürer mit der linken Hand über die rechte. So ist der Stich nur als eine sehr freie Umsetzung des Vorbildes zu bezeichnen. Der Typus steht ungefähr in der Mitte zwischen dem länglichen Oval Schongauers und dem breiteren Antlitz des Marienlebens.

Eine weitere Entwickelung zeigt dann der 1508 datierte Stich der Madonna mit der Sternenkrone (B. 31). Von einer strahlenden Aureole umgeben, steht Maria auf der Mondsichel. In großen, einfachen Linien umhüllt das Gewand die schlanke Gestalt, die den Oberkörper etwas zurückbiegt, den Kopf aber in anmutigem Kontrast dazu dem Kinde entgegenneigt, das auf ihrem Arm sitzend einen Apfel ihrer Hand entnimmt und freundlich nach dem Beschauer herausblickt. Auf lang herabwallendem Haar ruht eine sternenprangende Krone. Die etwas ausgeschwungene Haltung erinnert noch an Schongauer, doch erscheint sie dessen Stichen gegenüber gemildert. Der Typus ist der des Marienlebens, aber gereifter, empfindungsvoller.

Ein anderes Blatt, 1514 datiert, die Maria mit dem kurzen Haar (B. 33), steht der demütigen, zarten Jungfrau der Frühzeit (B. 30) näher als dem zuletzt besprochenen Stich. Auch hier schaut die Mutter liebevoll und etwas träumerisch auf das mit einem Apfel spielende Kind nieder.

Noch einmal, im Jahre 1516, entsteht ein Kupferstich gleicher Gattung: Die Madonna mit Sternenkrone und Szepter (B. 32). In überaus reichen malerischen Falten umgibt sie der Mantel, mit hellem Glanz umstrahlt sie die ovale Glorie, in verschwenderischer Fülle ringeln sich die Locken des lang herabwallenden Haares. Der Ausdruck ist hoheitsvoll, zugleich erscheint sie doch als liebende Mutter, die das Haupt zärtlich zum Kinde neigt, das mit ernster Miene sein Köpfchen an ihre Schulter legt.

Zwei Federzeichnungen, in denen Dürer diesen Vorwurf behandelt, befinden sich im Louvre (L. 316/17). Beide

sehr flüchtig hingeworfen, zeigen dieselbe ernst-feierliche Auffassung und sind, wie ich glaube, etwa um 1511 entstanden.

Die 1526 datierte Kreidezeichnung der auf dem Halbmond sitzenden Maria (L. 370), soll in anderem Zusammenhange unter den Entwürfen der letzten Jahre besprochen werden.

Auch im Holzschnitt hat Dürer die Madonna auf der Sichel behandelt, so auf den Titelblättern der «Apokalypse» und des «Marienlebens». Das Titelblatt der Apokalypse, 1511 hinzugefügt, zeigt Johannes, der mit aufgeschlagenem Buch, die Feder in der Hand, der Visionen harrt. Rechts über ihm erscheint Maria in der Glorie, nur in Halbfigur sichtbar, wie auf dem dafür vorbildlichen Stich Schongauers (B. 31). Der mit der Sternenkrone geschmückte Kopf ist im Profil gegeben. Sie faßt das Kind, welches sie umhalsen will, mit beiden Armen und blickt auf Johannes mit sinnenden Augen nieder.

Im Titelblatt des Marienlebens (1511) hat die Mondsichel die Form eines Zweidrittelkreises und bildet so einen Rahmen für das Bild. Auf weichem Kissen sitzend reicht die Mutter dem Kinde die Brust. Ein Tuch bedeckt das runde, freundlich lächelnde Haupt, und die zwölf Sterne schweben zum Ringe geweiht über ihr. In merkwürdigster Weise hat Dürer das friedliche Behagen des Erdenlebens mit Symbolen über Raum und Zeit erhabenen Daseins vereinigt.

Die Jahre 1511—14 sind an Mariendarstellungen besonders fruchtbar. Es ist dies sehr erklärlich. Schon nachdem er im Jahre 1509 den Hellerschen Altar vollendet hatte, setzte er sich vor, größere Gemälde so wenig wie möglich zu schaffen, vielmehr des Stechens zu warten. Aber nicht nur zahlreiche Stiche entstanden, auch viele Holzschnitte und Zeichnungen. Und da war es gerade die Jungfrau, die er immer wieder schilderte. Sein Reichtum an Ideen ist hier unerschöpflich, von immer neuen Seiten tritt er an den liebgewonnenen Stoff heran.

Im Jahre 1511 entstehen nicht weniger als sechs Darstellungen allein im Holzschnitt. Auf dem Blatte der hl. Familie mit den musizierenden Engeln gewinnt er für die räumliche Umgebung eine neue Form den Wald (B. 97). Eine Andeutung nach dieser Seite hin hatte er schon 1505 ge-

geben in dem Holzschnitte der von fünf Engeln verehrten Madonna (B. 99). Nun aber auf dem Blatte von 1511 bildet der Wald nicht nur den Hintergrund, er umgibt vielmehr die Gestalten von drei Seiten. Da wo es am heimlichsten ist und die uralten Stämme ganz dicht stehen, haben sich greise urwüchsige Männer um die hl. Mutter versammelt; neben der in einem Buche lesenden Anna sitzt ihre Tochter und reicht dem Christusknaben die Brust. Zu ihren Füßen spielt ein kleiner Engel die Laute, ein anderer greift nach einem Dudelsack. Maria ist hier auffallend ältlich dargestellt und hat wenig Anziehendes, um so lieber weilt der Blick auf den vier bejahrten Männern, die so knorrig und verwittert aussehen, als seien sie mit den alten Bäumen innerlich verwandt. Einzelne von diesen Heiligen sind uns schon früher begegnet, so hatte Joseph bereits 1497 im Holzschnitte der hl. Familie mit den drei Hasen jenes Erzväterhafte der Erscheinung: den zweiten Greis von links kennen wir aus dem Holzschnitt der Verehrung durch Engel und Heilige als hl. Antonius. Jetzt aber ist das weltfremde, einsiedlerische Wesen in dem hagern Gesicht mit dem langen struppigen Bart noch stärker ausgeprägt. Hinter diesen Gestalten läßt Dürer zwei anmutige Engelsköpfe hervorblicken, damit in all dem Knorrigen und Urwüchsigen auch das Liebliche nicht fehle.

Auf weniger Figuren beschränkt Dürer die hl. Sippe in dem Holzschnitte der hl. Familie mit dem hüpfenden Kinde (B. 96). Die Madonna, hier wieder sehr jugendlich aussehend, mit einem Blütenkranz im Haar, reicht ihrer Mutter den Knaben hin, der jauchzend an ihr emporzuklettern sucht, indes die Blicke der alten Frau voll inniger Liebe an ihm hängen. Joseph aber schaut von rechts her dem hl. Joachim entgegen, der links sitzt und einen Rosenkranz in der Hand hält. Hinter den Gestalten ragen zwei mächtige Bäume empor, links schließt sich Buschwerk an, rechts wird ein Haus auf einer Anhöhe sichtbar. Dieser Holzschnitt trägt noch einen intimeren Charakter als der vorige; die Komposition ist geschlossener. Der einzige Mangel dürfte die etwas steife Haltung Joachims sein, die nach Thausing davon herrührt, daß Dürer den Heiligen auf dem Entwurf in Federzeichnung (Albertina A. P. 567) nicht sitzend, sondern stehend gegeben hat. Er ließ den Ober-

körper unverändert, ohne zu merken, daß der Unterkörper zu lang geriet und die Haltung etwas steif wurde. Diese Federzeichnung zeigt, daß Dürer in der ersten Konzeption seiner Phantasie mehr Spielraum ließ, denn er hatte hier rechts noch drei Heilige eingefügt, wodurch die Gruppe ungleichmäßig wurde. Dann sah er ein, daß er sich beschränken mußte und ließ die drei Heiligen weg; so konnte eine engere Beziehung zwischen Joseph und Joachim hergestellt werden.

Schon vorher hatte übrigens ein anderer Künstler ähnliches zu geben versucht, als Dürer in diesen beiden Waldbildern: Jacopo de Barbari, dessen Stiche sicher vor 1511 entstanden sind, da er zu dieser Zeit schon alt und gebrechlich war. Auf Blatt 6 der Kristellerschen Ausgabe sehen wir die Madonna mit der lesenden hl. Anna unter nur zur Hälfte sichtbaren, dickstämmigen Bäumen. Hat Dürer diesen Stich gekannt und in seinem Sippenholzschnitt (B. 96) daran angeknüpft? Diese Frage wird erst dann gelöst werden können, wenn die Entstehung einer freieren Gruppierung der Santa conversacione, die etwa gleichzeitig bei Barbari, Palma Vecchio, Tizian eintritt, geklärt worden ist.

Mit dem zuletzt besprochenen Holzschnitt sehr verwandt erscheint in der Auffassung einer dem Jahre 1512 entstammende Federzeichnung der hl. Anna selbdritt (Albertina A. P. 540). Auf einer Bank sitzen Mutter und Tochter nebeneinander, die zarte, mädchenhafte Maria legt der Mutter ihr Kind in den Arm und knüpft ihm das Hemdchen zu. Die Großmutter aber blickt auf ihre Tochter, sie denkt wohl an die Zeiten, da sie diese selbst noch als hilfloses Wesen im Arme trug, eine Gruppe, die sich an Innerlichkeit der Auffassung, wenn auch nicht in formaler Hinsicht dem Kupferstich desselben Gegenstandes von 1503 vergleichen läßt.

Eine Eisenradierung der hl. Sippe ist etwa zwischen 1512 und 14 entstanden (B. 43). Hier sind die Gestalten in großartiger Freiheit vor einer Mauer gruppiert, hinter der man in schwachen Umrissen einen burggekrönten Berg erblickt. Rechts stehen die hl. Anna und zwei männliche Heilige, links wird der Oberkörper Josephs sichtbar, der hinter der Bank etwas vertieft zu sitzen scheint und mit sorgenvollem Blicke nach Maria emporschaut. Diese zeigt einen Typus, der von allen bis-

herigen abweicht. Auffallend ist namentlich die Bildung der schmalen, feingeschnittenen Nase und der schöngeschwungene Mund.

Endlich mögen noch einige Holzschnitte angefügt werden, die ebenfalls 1511 entstanden sind und große Stilverwandtschaft mit den eben besprochenen Blättern aufweisen. Zunächst eine Anbetung der Könige (B. 3). Die sehr jugendliche Mutter blickt sinnend auf den niederknieenden König, links wendet sich der Mohr nach dem Gefolge zurück. Hinter Maria naht feierlich ernst Joseph, und in der Mitte steht unbewegt der zweite König, den Turban auf dem Haupt, das Gefäß in der Hand. Alle fünf Gestalten bilden eine vollendet schöne Gruppe. Die Einheit wird durch die Vertikale der Mittelfigur stark betont, sie bildet mit den beiden Vorderen ein gleichschenkliges Dreieck, links und rechts schließen sich die Seitenfiguren in der Stellung kontrastiert vortrefflich an und fügen zur Gesetzmäßigkeit die Freiheit und Leichtigkeit hinzu. Die von schwermütigem Ernst erfüllten Charakterköpfe dieses Blattes zeigen, nach welcher Seite hin Dürer die ihm von Lionardo gegebenen Anregungen verwertet.

Ein anderer Holzschnitt entstand im gleichen Jahre: Die Anbetung der Hirten der kleinen Passion (B. 20). Sie ist ganz offenbar eine Weiterbildung des bekannten Blattes aus dem Marienleben: Die Anordnung zeigt nur eine größere Freiheit und Klarheit. Das Interessanteste an dem Blatte ist die kühne Perspektive. Dürer wagt es, den Augenpunkt dicht an den unteren Rand des Blattes zu legen und gibt sogar eine Unteransicht der Balkendecke, auf der Maria kniet.

Damit schließt die Reihe der Mariendarstellungen in Holzschnitt des Jahres 1511 ab. Man beachte, daß Dürer jetzt der Madonna eine stärkere Körperlichkeit verleiht als früher.[1] Während im Marienleben das Gewand den Oberkörper verhüllt hatte, treten nun die Formen unter der schmiegsamen Kleidung scharf hervor, und selbst bei Gestalten mit jugendlichem Antlitz treffen wir vollgereifte Körper, die den Eindruck der Mütterlichkeit verstärken helfen.

---

[1] Diese Tatsache ist schon von Springer hervorgehoben worden.

ACHTES KAPITEL.

Die Schilderungen der Mutterliebe in den Kupferstichen der Jahre 1511—1514.

Dürer möchte in dieser Zeit die Beziehungen zwischen Mutter und Kind noch inniger gestalten als bisher. Der tiefe Ausdruck mütterlichen Gefühls wird jetzt in drei Kupferstichen zum Zielpunkt seines Schaffens. Auch das Kind erscheint hier geistig belebter, es ahnt sein zukünftiges Schicksal. Eine ähnliche psychologische Vertiefung hatte Dürer bereits an einem andern Stoffe verwirklicht, in der Kupferstichpassion. Die hier gewonnene Uebung kam ihm nun für seine Marienschilderungen zugute. Das epische Element tritt in diesen Stichen ganz zurück, es schwindet das breite Ausmalen der Einzeldinge, eine Konzentration auf das Wesentliche tritt ein, und eine lyrische Gesamtstimmung spricht aus diesen Blättern.

Schon in der Madonna, die dem Kinde eine Birne reicht, vom Jahre 1511 wird dies deutlich (B 41). Vor einem Baume auf der Rasenbank sitzend erblicken wir die Jungfrau. Sie möchte ihr Kind mit einer Frucht erfreuen, aber es achtet nicht auf die dargebotene Gabe. Sein Gesicht hat sich schmerzlich verzogen, traurig blicken die weitgeöffneten Augen in die Ferne, während die Hand sich zum Segnen erhebt. Auch durch das Gemüt der Mutter ziehen trübe Gedanken, sie möchte das Kind gern fröhlich machen und ahnt doch, daß sie es mit aller Liebe nicht vermag. So wächst Dürer auch im Marienbilde zum großen Seelenergründer empor, als der er sich in der Kupferstichpassion bereits so herrlich geoffenbart hatte. Im Hintergrund

des Stiches gibt Dürer das Bild einer Festung, die in ihrem düsteren Charakter den schwermütigen Stimmungsgehalt des Blattes verstärkt.

Zu diesem Stiche findet sich eine Federskizze im Berliner Kupferstichkabinett (L. 29). Der Hintergrund ist ungefähr der gleiche, aber die Mutter schaut hier nicht auf das Kind, sondern ernst zum Beschauer heraus. Sie hat einen Zug von Größe in dem mehr länglichen Antlitz, den das rundliche Gesicht des Stiches nicht erreicht.

Im Motiv mit diesem Stiche verwandt erscheint eine sehr flüchtige Federzeichnung aus dem Jahre 1514, ebenfalls (L. 30) im Berliner Kupferstichkabinett. Maria beugt sich tief zum Kinde herab, ihm eine Frucht zu reichen. Auch hier ist der Typus mehr länglich als rund.

Einen ähnlichen geformten zeigen noch folgende Zeichnungen: L. 443, L. 315, L. 143. Die erste von diesen stellt eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten dar (Berlin, Kupferstichkabinett, datiert 1511). Am Fuße eines Baumes sitzend beugt sich die Jungfrau etwas vor und hält das stehende, an ihre Knie gelehnte Kind. Rechts naht Joseph mit dem Rucksack auf dem Rücken. Links im Hintergrunde ist eine Stadt zu sehen. Der Knabe blickt zur Mutter auf, sie aber schaut über ihn hinweg in die Ferne, eine von tiefer Empfindung erfüllte Gruppe.

Auf einer Federstudie des Louvre vom Jahre 1511 (L. 315) sitzt die Mutter zu Füßen eines mit Grün üppig überwachsenen Felsen. Sie hält das Kind mit beiden Händen vor sich und schaut in Gedanken verloren darauf nieder. Hier bilden Gestalten und Landschaft ein vollendetes malerisches Ganze.

In der leichten Art der Zeichnung verwandt, wenn auch nicht ganz so zart ausgeführt ist eine Federskizze bei Blasius, Braunschweig (L. 143). In einem bürgerlichen Wohngemach sitzt die göttliche Mutter zu Füßen eines Bettes. Auf ihrem Schoße steht das nackte Kind, das sie eben aus der Wiege genommen hat, die zur Linken steht. Hinter ihr sitzt Joseph in eifriger Tätigkeit am Schreibpult.

Hatte Dürer dem zuletzt besprochenen Stich eine schwermütige Stimmung verliehen, so gibt er in der Madonna, die

das Kind an sich drückt (B. 35), datiert 1513, eine Schilderung des Mutterglücks. Am Ufer eines Sees hat sich Maria, den Rücken an einen Baum gelehnt, niedergelassen. Sie preßt ihre Wange an den Kopf des Kindes, welches sich fest an ihre Brust schließt. Es blickt neugierig zum Beschauer heraus, sie aber hat die Augen geschlossen und gibt sich ganz dem Glück des Momentes hin.

Einige Zeichnungen von verwandter Auffassung mögen hier angeschlossen werden. Erwähnt sei zunächst eine flüchtige Federstudie aus dem Jahre 1514 (Bremen, L. 121). Die Mutter hält das Kind, dessen Umrisse nicht deutlich werden, auf dem Schoße und blickt darauf nieder. Die Faltengebung dieser Zeichnung, die nach dem Holzschnitt der «Madonna von fünf Engeln umgeben» kopiert zu sein scheint, zeigt eine gewisse Unsicherheit, sodaß die Echtheit bezweifelt werden kann.

Eine Federzeichnung bei Bonnat, Paris (L. 353) scheint nach italienischem Vorbild entstanden zu sein. Hier drückt die Mutter das pausbäckige Kind an die Brust, es zu küssen. Links läuft der kleine Johannes mit dem Kreuze in der Hand; eine anmutige Gestalt, die an viele italienische Bilder erinnert. Rechts blickt man in ein Renaissancebauwerk hinein. Diese Skizze ist vielleicht gleichzeitig mit dem zuletzt besprochenen Stiche entstanden.

Aehnlich der vorigen in Haltung und Typus der Maria erscheint eine Federzeichnung in Oxford (datiert 1514, L. 395). Die Jungfrau neigt sich hier auf der Rasenbank sitzend, dem Kinde zu. Dieses ist in sehr unförmlicher Weise mit Tüchern umwickelt, die es unverhältnismäßig lang erscheinen lassen. Die Hände Marias sind ungeschickt gezeichnet, die Faltengebung weist viel unausgeglichene Härten auf. Alles dies, wie auch die nicht sehr Dürersche Umrißlinie des Gesichtes läßt die auch von Lippmann in Frage gestellte Echtheit zweifelhaft erscheinen.

Wohl der bedeutendste Kupferstich dieser Reihe ist im Jahre 1514 entstanden und bildet ihren Abschluß: Die Madonna an der Stadtmauer (B. 40). Dürers Vaterstadt taucht im Hintergrunde auf. Die von Bäumen umgrünten Festungsmauern reihen sich dicht aneinander. Mitten unter

ihnen erhebt sich das Wahrzeichen der Stadt, der mächtige Turm der Burg. Von dorther führt ein Feldweg nach dem Vordergrunde, den ist Maria gegangen und sitzt nun ausruhend auf einem großen Steinblock. Tieftraurig gleiten ihre Blicke über die müden Züge des Kindes. Die Verwandtschaft der Auffassung mit derjenigen der Madonna, die dem Kinde eine Birne reicht, ist sehr deutlich, aber auf dem späteren Blatte läßt Dürer das Segnen des Kindes bei Seite und die Wehmut der Mutter wird zur tiefen Trauer. Niemals wieder hat er eine so ernste, fast tragische Madonnendarstellung geschaffen. Man darf wohl annehmen, daß der Tod seiner Mutter, die 1514 starb, ihn in die trübe Stimmung versetzte, der dieser Stich, wie auch die «Melancholie» entsprang.

Vielleicht ist eine 1514 datierte Federzeichnung des Berliner Kabinetts (L. 41) als eine Studie dazu aufzufassen. Auch hier verhüllt das Kopftuch in schönen Falten herabsinkend den Kopf zum größten Teil. Die Strichführung ist von höchster Zartheit, Dürers Feder wetteifert hier mit dem Metallstift.

Eine andere Federzeichnung, früher in der Sammlung Mitchell, London (L. 77), ist der vorigen in der Haltung des Kopfes und den tiefgesenkten Augen verwandt, aber etwas derber ausgeführt.

Ein dritte, früher in der gleichen Sammlung (L. 76) zeigt Maria unter einem Thronhimmel sitzend. Man kann sie vielleicht 1511 datieren, da sie mit den Federzeichnungen dieses Jahres eine gewisse Stilverwandtschaft aufweist.

Nach Ephrussi, S. 188 und 190, seien hier noch zwei Federzeichnungen der Akademie in Venedig erwähnt, beide 1514 datiert: (Reproduktionen im Dürer-Hause zu Nürnberg). Die eine, welche der vorher besprochenen Berliner Zeichnung (L. 41) sehr verwandt erscheint, stellt die Jungfrau auf einem Stuhle sitzend dar, wie sie dem Kinde einen Apfel darreicht und es an sich drückt; auf der andern hält das Kind einen Vogel in der Hand, das rundliche Antlitz der Mutter zeigt sehr weiche Formen.

NEUNTES KAPITEL.

Verschiedene Entwürfe, namentlich zu Gemälden, aus den Jahren 1511–1514.

Hier werde zunächst angeführt die Skizze für ein Triptychon mit thronender Madonna, welches Hans von Kulmbach für die Sebalduskirche in Nürnberg malte. Sie hat die Form einer aquarellierten Federzeichnung (L. 31, Kupferstichkabinett, Berlin). Maria thront in einer von Säulen getragenen Nische. Zwei kleine Engel halten die Krone über ihrem Haupte, links und rechts stehen Katharina und Barbara. Der linke Flügel des Triptychons zeigt die heiligen Petrus und Lorenz, zu ihren Füßen kniend den Stifter Propst Lorenz Tucher, auf dem rechten Flügel erscheinen Johannes der Täufer und Hieronymus. Das Mittelbild zeigt starke Einflüsse italienischer Kunst, vor allem in der streng symmetrischen Anordnung der Gestalten, in der starren Betonung der Vertikallinien,[1] in der feierlichen Haltung der weiblichen Heiligen. Alle diese Merkmale weisen auf den venetianischen Quattrocentostil hin, der auch später noch um 1521 für Dürersche Komposition von maßgebendem Einfluß wird. So eng aber, wie hier, hat sich der Künstler wohl niemals an italienische Vorbilder gebunden. Die geistige Charakteristik der Einzelgestalten ist von deutschem Geiste durchdrungen, wie sich von selbst versteht.

Ein anderer Entwurf zu einem Triptychon gleichfalls in Form einer aquarellierten Federzeichnung befindet sich

---

[1] Vergleiche damit den Holzschnitt der ‹Anbetung der Könige› vom Jahre 1511.

in der Albertina (A. P. 471). Das Mittelstück stellt die Verehrung des neugeborenen Christkindes durch die Heiligen Katharina und Barbara dar. Bei dieser Skizze, die noch von Thausing für echt gehalten wurde, handelt es sich wohl um eine Schülerarbeit, die Dürersche Motive aus verschiedenen Werken zu einem notdürftigen Ganzen vereinigt. Sie ist befangen in der Zeichnung und reizlos in der Farbe.

Aehnliches ist zu sagen von einer andern Federzeichnung für ein Triptychon, dessen Mittelstück (Albertina, A. P. 469) die Madonna in einer Halle, verehrt von den Heiligen Antonius und Hieronymus, sowie größeren und kleineren Engeln zeigt. Die Federführung ist gewandter und sicherer, doch genügt ein Blick auf die Leblosigkeit des Marienantlitzes, um jeden Glauben an die Echtheit auszuschließen.

Ebenfalls in der Albertina befindet sich ein echter Entwurf Dürers, der wohl für ein Gemälde bestimmt, 1511 datiert ist (Federzeichnung A. P. 664). In einem engen gotischen von der Ampel erhellten Gewölbe[1] thront die Mutter, welche dem Kinde einen Apfel reicht, während Engel ihr eine Krone aufs Haupt setzen. Von links nahen die hl. Katharina und Barbara, von rechts Johannes, der Täufer, und Johannes, der Evangelist. Die derb und flott skizzierende Zeichnung gibt alles Wesentliche in ausdrucksvoller Weise. Der nachdenkliche Kopf der Jungfrau, wie der tiefernste, weltfeindliche des Täufers sind bewundernd hervorzuheben.

Eine andere Federzeichnung der Albertina, die Anbetung des Kindes (datiert 1514, A. P. 574) nimmt Stimmungselemente des Marienlebens wieder auf und erscheint daher ursprünglich deutscher empfunden, als die vorher besprochene. In einem Stallgebäude kniet Maria mit gefalteten Händen hinter dem Korbe, in dem auf Windeln gebettet das göttliche Kind ruht. Die weiten Falten ihres Mantels legen sich wie der Vorhang eines Himmelbettes schützend um das kleine Wesen. Links steht Joseph, auch er faltet demutsvoll die Hände zum Gebet. Rechts im Mittelgrunde eilen die Hirten

[1] Dies Motiv entstammt wohl venetianischer Kunst, es tritt besonders bei M. Basaiti auf.

herbei, das Kind zu verehren. Vergleicht man diese Studie mit früheren Darstellungen desselben Gegenstandes, etwa der Geburt Christi des Marienlebens, so sieht man deutlich, wie Dürer nunmehr zehn Jahre später, nachdem italienische Kunst von neuem auf ihn gewirkt hat, sich bemüht, nur das Wesentliche zu geben und alle Gestalten in einer einheitlichen Gruppe zusammenzuschließen.

Eine seiner herrlichsten Leistungen aber, in formalem Sinne vor allem, bedeutet die demselben Jahre entstammende Federzeichnung der hl. Anna selbdritt, früher in der Sammlung Mitchell, London, jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg (L. 78). Die hl. Anna, das geöffnete Buch auf den Knieen haltend, blickt gedankenschwer ins Weite. Ihre rechte Hand, ganz in den Falten der Mantels verborgen, legt sich mütterlich schirmend um die Schulter der vor ihr sitzenden Tochter, die ein ganz jugendliches Mädchen mit wallendem Lockenhaar das lebhaft strampelnde Kind freudigen Blicks mit beiden Händen vor sich hält. Als Muster diente Dürer wohl ein Stich des Meisters des Hausbuches (Lehrs 30). Auch bei diesem Künstler sitzt die Jungfrau zu Füßen der Mutter fast von ihren Knieen umschlossen. Die Gruppe hat die Form eines sehr spitzen, gleichschenkligen Dreiecks, Mariens Antlitz erscheint genau senkrecht unter dem der Mutter, die Hände sind in fast symmetrischer Lage gezeichnet. Diese Monotonie konnte Dürer nicht befriedigen. Er verhält sich zu dem älteren Meister genau wie die Künstler des Cinquecento zu denen des Quattrocento; er differenziert in Haltung, Bewegung und Ausdruck. Bei ihm sitzt die Tochter quer vor der Mutter, ihr Oberkörper rückt nach links zur Seite, ohne daß er die Konturen von Annas Mantel zu stark überschnitte. Das rechte Knie ist gebeugt und stellt den Unterschenkel senkrecht, während das linke Bein in stumpfwinkligem Kontur so weit nach rechts strebt, daß die Gruppe eine stark verbreiterte Basis erhält. Der Kopf der jungen Mutter ist ebenfalls in der Bewegung differenziert, neigt sich auf dem aufrechten Halse ruhend stark nach rechts. Welche Fülle von Leben bringt Dürer durch alle diese Kontrastierungen in das starre Einerlei der Gruppe des Hausbuchmeisters, wie jugendfroh beweglich erscheint die Gestalt Marias, deren leb-

haft bewegte Silhouette sich von den ruhigen Umrissen der Mutter so wirkungsvoll heraushebt! Und schließlich noch der feine Gegensatz im seelischen Ausdruck: die ernsten, sorgenvollen Züge der Mutter und das kindlich heitere Wesen der Tochter, die fast mehr wie eine ältere Schwester des Jesusknaben erscheint. In formaler Hinsicht ist Dürer in dieser Zeichnung, die ein interessantes Gegenstück zum Kupferstich der hl. Anna selbdritt von 1503 bildet, den gefeiertsten Werken italienischer Kunst nahe gekommen. Die Mannigfaltigkeit und Bewegtheit der Linien im einheitlich gefaßten Ganzen wirkt fast so vollendet wie bei den großen Künstlern des Cinquecento.

Lebenslauf.

Ich, Ludwig Lorenz, bin als Sohn des Kunst- und Handelsgärtners Ludwig Lorenz am 24. November 1877 in Erfurt geboren, besuchte seit Ostern 1888 das Gymnasium meiner Vaterstadt, war in den Jahren 1895—96 durch Krankheit verhindert, am Unterrichte teilzunehmen und bestand daher erst Ostern 1899 die Abgangsprüfung. Sodann widmete ich mich zuerst philosophischen Studien in Jena, von meinem zweiten Semester an wandte ich mich insbesondere der Kunstgeschichte zu und studierte diese Wissenschaft zunächst (Winter 1899/1900) in Leipzig, von Ostern 1900 an bis Ostern 1904 in Heidelberg, mit Ausnahme des Wintersemesters 1900/1901, welches ich ebenfalls vorzugsweise mit kunstgeschichtlichen Studien beschäftigt wiederum in Leipzig zubrachte. Während meiner Studienzeit nahm ich an den Vorlesungen beziehungsweise Uebungen folgender Herren Professoren und Dozenten teil: Liebmann, Weber, Dinger (Jena); Wundt, Schmarsow, Sievers, Köster, Kautzsch, Störring, Elster (Leipzig); Thode, Windelband, Kuno F[illegible], von Duhn, Braune, Tröltsch, Wunderlich, Karl Neumann, von Waldberg, Voßler, Aschaffenburg (Heidelberg). Allen diesen Herren, insbesondere Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Thode, sage ich für die Förderung die sie mir zuteil werden ließen, meinen herzlichsten Dank.

